

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JÉRÔME DESCHÊNES

« DIFFÉRENTS TONS DE VERS »
SUIVI DE
« ANALYSE COMPARATIVE DE LA CHANSON ET DU POÈME »

SEPTEMBRE 2000

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas vu le jour n'eût été de l'immmmmense apport de monsieur Jacques Paquin. Sa patience, sa clairvoyance et sa rigueur ont favorisé un accouchement sans heurts.

À l'occasion de contractions difficiles à gérer, les précieux conseils linguistiques de madame Marie-France Caron-Leclerc et de monsieur Luc Ostiguy furent très appréciés.

Merci à madame Marie-Claire Séguin et à monsieur Daniel Bélanger. Leur conception de la chanson a soutenu ma réflexion durant l'éclosion de ce rejeton.

L'encouragement et l'appui constants de marraine Elvira et de Ben, le parrain, ont grandement contribué à maintenir le moral tout au long de la gestation.

Enfin, l'aboutissement de ce travail fut largement soutenu par Michel.

*À maman et grand-maman,
les femmes de ma vie*

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIÈRES	v
IN SAECULA SAECULORUM	vii
 INTRODUCTION	 1
 RECUEIL « DIFFÉRENTS TONS DE VERS »	 16
 CHAPITRE I CLASSIFICATION DE LA CHANSON	 78
1. Typologie de la chanson	78
2. La chanson, un genre ?	82
3. La chanson, un poème ?	85
 CHAPITRE II ÉLÉMENTS COMMUNS AVEC LE POÈME	 94
1. Le refrain	95
2. La rime	106
3. L'image	113
4. Le cliché	115

CHAPITRE III	LA TRANSLITTÉRATION	123
1.	Le « e » caduc	126
2.	Chute du « e » dans <i>L'Escalier</i>	129
3.	Un cas ambigu	137
CONCLUSION		145
BIBLIOGRAPHIE		157
ANNEXES		
1	<i>L'Escalier</i> de Paul Piché, version du disque	160
2	<i>L'Escalier</i> de Paul Piché, version translittérée	162
3	Index des chansons citées	164

In saecula saeculorum

Polymorphe des langage**S**

Orgasme phonique imprompt**U**

Euphonie de la vie : moi, « **J** »

Mourir et dormir dans une bière**E**

Enivrement douillet du mo**T**

Objets féconds, organ' furibon**D**

Univers de l'indicible**E**

Collusion du son et du no**M**

Hardie, résolue, audacieus**E**

Ad vitam aeterna**M**

Nomade et plurielle : espérant**O**

Somptueuse et versatile : la voic**I**

Ode au chant du troubadou**R**

Naguère, jadis, éternell**E**

INTRODUCTION

La chanson est l'art le plus populaire qui soit. Depuis la nuit des temps, l'homme et sa tendre moitié chantent, chantonnent, fredonnent et, parfois... détonnent. On chante de tout. On chante pour endormir l'enfant, pour que l'âme du défunt repose en paix. On chante pour témoigner l'amour, pour célébrer la vie et pour conjurer la mort. On chante la patrie, la guerre et les saisons. Berceuse, romance, cantique. On peut aussi chanter la pomme ou faire chanter quelqu'un. Même les spaghettis ont leurs refrains, les autos leurs rengaines et les bières leurs ritournelles. Dans l'ascenseur, au supermarché ou chez le garagiste, la chanson est partout. Jusque dans le lit. N'est-ce pas là, dans l'alcôve, qu'on y vit les chansons d'amour¹? Non seulement le peuple, mais les nobles, aussi bien que les intellectuels, ont chanté. À boire, à s'insurger ou à prier, la chanson, légèrement éméchée, avidement rebelle ou fervemment mystique, fait partie intégrante de toutes les fêtes ou manifestations, qu'elles soient culturelles, sportives, politiques ou religieuses. La chanson est parmi nous. Impossible de l'ignorer.

¹ « *C'est dans les chansons* » de Jean Lapointe, dans Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1994, p. 334.

La chanson sait aussi comment attirer notre attention pour y établir une relation intime. Et elle a réussi à en nouer une avec moi bien particulière puisque j'écris des paroles de chansons, d'où ce projet de mémoire en création. Par ailleurs, depuis une dizaine d'années, elle fait également partie de l'enseignement que je prodigue aux apprenants non-francophones. Et si j'ai choisi la chanson comme problématique d'étude, c'est justement à partir d'une interrogation que je m'étais faite pendant un cours. Un jour, je demandai à mes étudiants, à qui j'avais remis le texte d'une chanson, sans en préciser le genre, de considérer uniquement la forme externe du texte et de me dire à quel type de discours ils avaient affaire. La majorité l'identifia comme un poème. Dès lors, et considérant les carences dans le domaine, je sus qu'une étude plus approfondie sur les marques partagées par la chanson et le poème était nécessaire. Mon analyse portera, entre autres, sur des textes de ma création et je tiendrai compte également de quelques textes représentatifs de la chanson québécoise.

Au Québec, avant de turluter sur les airs de la Bolduc et de taper du pied au rythme d'Oscar Thiffault, la chanson avait vu couler beaucoup d'eau « sous les ponts de Paris »... Car c'est bien de la mère patrie que nous viennent nos chansons traditionnelles et folkloriques. « Elles ont émigré en Amérique avec les premiers colons aux XVIIe et XVIIIe

siècles² », disent Baillargeon et Côté. Ainsi, avant l'arrivée de nos ancêtres en Occident, il y avait déjà goût de tinette qu'on fredonnait sur le vieux continent. Et comment nos aïeux ont-ils pu assurer la continuité et la pérennité de leurs airs et de leurs paroles? En se les transmettant, souvent en les déformant, de génération en génération, et cela par le seul moyen alors possible, voire le plus efficace: le bouche à oreille.

Ainsi, retransmise oralement, la chanson a fait son chemin. On trouve, ci et là, quelques pistes de son passage laissées par les troubadours, les trouvères ou les jongleurs du moyen âge. Mais avant d'aller plus loin, il serait à propos de préciser le sens du mot « chanson ». Un dictionnaire nous apprend que le mot vient du latin *cantionem* (accusatif de *cantio*, *onis*), lui-même dérivé de *cantus*, « chant » attesté en français au XI^e siècle³. Les recherches de Louis-Jean Calvet nous apprennent également que le terme désigne « un texte “mesuré” où le poème épique (...) se compte en laisses de dix pieds⁴ (décasyllabes) ou de douze pieds (alexandrins)⁵. » En fait, certains observent son apparition vers la fin du XI^e siècle sous le nom de chanson de geste. Celle-ci se veut avant tout un récit épique dont la forme et le style sont ceux de la création orale. La plus connue et la plus ancienne des chansons de geste est, sans nul

² Baillargeon, Richard et Christian Côté, *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 15.

³ J.-P. de Beaumarchais *et al.*, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, p. 408.

⁴ Bégin utilise le terme de pied mais il faudrait se limiter à celui de syllabe puisque la versification française est basée sur le compte syllabique.

⁵ Cité par Denis Bégin *et al.*, *Comprendre la chanson québécoise*, Rimouski, Greme, 1993, p. 28.

doute, la Chanson de Roland, considérée encore à ce jour comme un chef-d'œuvre. Vernillat et Charpentreau mentionnent qu'à la même époque, en France, naissent les premières chansons qui sont l'œuvre de troubadours. Ils signalent également la présence des « goliards, sortes de clercs errants, [qui] composaient en français ou en latin des chansons épicuriennes⁶ ».

Chantant avant tout l'amour et particulièrement la « fin'amore » ou l'amour sublimé, le troubadour s'exprime en langue « d'oc » et il pratique la chanson médiévale, mélange musical et littéraire intimement lié à la poésie. Fréquemment lié à un protecteur ou à un mécène, il évolue, la plupart du temps, à la cour. De fait, cette poésie chantée serait née à la cour de Poitiers.

Le mot troubadour qui origine du terme occitan « trobador » a comme racine « trobar » qui signifie en provençal poétiser, trouver, inventer et « obra » qui veut dire œuvre destinée à être chantée. C'est ainsi que le trouveur (le mot deviendra *trouvère*), poète d'art, veille à mettre en forme musicale des paroles pour créer cette pièce appelée chanson qui sera interprétée devant un public principalement composé d'aristocrates et de membres de la chevalerie. Voilà pour la source de la chanson.

⁶ France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La chanson française*, Collection Que sais-je ?, Paris, PUF, 1971, p. 9.

Examinons maintenant comment la définissent ceux qui la créent et ceux qui l'analysent.

Marcel Amont, chansonnier français, a une définition très large et très englobante de la chanson. Il la considère comme un « énorme fourre-tout qui voit se côtoyer l'esprit, la fantaisie, la bêtise, la poésie, la naïveté, la vulgarité, les platitudes (...) Elle représente le terrain idéal de liberté; le "chant clos" où tout est permis. (...) La chanson, c'est tout ce qui se chante⁷. » La position d'André Gaulin est diamétralement opposée. Pour lui, une chanson, c'est « un texte qui accède à l'imaginaire, qui monte dans la mémoire, [c'est un] texte plus près de la poésie (...) ou d'ordre politique (...) ou plus largement de portée idéologique, (...) cette chanson est d'abord porteuse de senti, de vécu transcendé et de sens⁸. » Enfin, pour Daniel Bélanger, auteur-compositeur, une chanson, c'est « de la sensibilité, de la générosité [pour créer] une courte histoire qui emploie et renouvelle l'imagerie populaire, (...) c'est une capsule, une bulle dans laquelle on loge un court instant⁹. »

À mon avis, la chanson est tout autre chose qu'un simple fourre-tout, comme le pense Amont. Certes, une des fonctions de la chanson, telles

⁷ Marcel Amont, *Une chanson, Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson ?*, Paris, Seuil, 1994, p. 13-14.

⁸ Bégin *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

⁹ La citation est tirée d'une réponse à un questionnaire que Daniel Bélanger m'a aimablement autorisée à reproduire.

que définies par Giroux, Havard et Lapalme¹⁰ est de divertir, d'égayer, de se récréer, mais le bon goût a ses limites et les plus piètres fadaïses n'ont pas leur place en chanson. Celle de Normand L'Amour, par exemple, a atteint un summum de médiocrité. D'une insignifiance difficile à égaler, ce produit n'est pas de la chanson, mais plutôt platitude et bêtise. Rappelons que la chanson a aussi pour fonction d'éduquer, de véhiculer une culture et d'agir comme tribune idéologique.

Parmi ces positions, celle de Gaulin m'apparaît la plus juste, c'est-à-dire une chanson qui peut servir de véritable tribune idéologique et d'outil de protestation, en même temps que s'avérer un excellent véhicule culturel. Pour moi, la chanson est un outil de communication où un auteur raconte une histoire, en son nom ou en celui d'un groupe, à un individu ou à ensemble de gens. Mais dès l'instant où la chanson atteint l'oreille du récepteur, celui-ci se l'approprie et la fait sienne. Elle lui permet alors de s'évader du quotidien, et un instant, comme le dit Bélanger, d'oublier ses tracas et de marquer le temps présent.

De leur côté, les lexicographes qualifient souvent la chanson de « petite pièce de vers populaire que l'on chante », usant d'épithètes qui lui attribuent une connotation péjorative. Si on regarde la définition que *Le Petit Robert* donne du mot *populaire*, on y retrouve les entrées suivantes :

¹⁰ Robert Giroux et al., *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 7-8.

« qui appartient au peuple, qui émane du peuple »; « propre au peuple »;
« qui plaît au peuple, au plus grand nombre ».

Examinons maintenant la définition du mot *peuple* : « Ensemble d'hommes vivant en société, habitant un territoire défini et ayant en commun un certain nombre de coutumes, d'institutions. » Le sens par lequel j'entends *populaire* est celui d'une chanson qui rejoint un public très large, le plus grand nombre possible, y compris l'élite. En fait, si elle est dite populaire, c'est plutôt parce qu'elle est représentative d'une collectivité, d'une nation qui s'avère « le miroir du peuple », comme dit Gilles Vigneault.

Dans la même ligne de pensée, Colette Beaumont-James¹¹, qui a fait une étude sémantique du mot « chanson », montre que l'adjectif « populaire », dans les définitions des lexicographes, est effectivement souvent associé à des termes dépréciatifs tels *moins élevé*, *bas*, *ouvrier* ou *vulgaire* en opposition aux superlatifs : *cultivé*, *savant*, *érudit*. Par l'utilisation de ces vocables, et puisque le discours du dictionnaire se veut normatif et légitime, la chercheuse explique que la chanson est perçue comme une parole dévalorisée qui appartient plutôt à une sous-culture et qui existe en marge de la culture légitime.

¹¹ Colette Beaumont-James, « Analyse sémantique du mot chanson », *Cahiers de lexicologie*, vol. 67, no 2, 1995, p. 163-192. Recherche qui tient compte des définitions des lexicographes (du XVIe au XXe siècle), des spécialistes et des professionnels de la chanson.

Dans son étude, Beaumont-James mentionne que les lexicographes s'entendent cependant tous sur le fait que les constituants majeurs de la chanson relèvent du langage et de la musique¹², que la chanson est principalement vue comme « pièce de vers », « poème » ou « poésie », par la suite « chantée ». Leurs diverses définitions apportent peu de précision quant à la structure globale de la chanson, si ce n'est que la plupart notent qu'elle est divisée en couplets et en refrain. Il est important de mentionner l'absence de traits formels (vers, couplets, refrain) dans les définitions des professionnels et des spécialistes.

Ce que je retiens de ces définitions, c'est que la chanson met en présence deux systèmes, le langage et la musique, qu'il y a, comme l'appelle, Louis-Jean Calvet, métissage¹³ de ces systèmes auxquels il faut ajouter la voix¹⁴ pour compléter le triptyque paroles-musique-interprétation¹⁵. Et ce qu'il faut surtout retenir, c'est que le mot « vers », qui se retrouve dans la définition de *poème*¹⁶, apparaît largement dans les définitions de *chanson*. Ne peut-on pas alors associer chanson à poème?

¹² Les lexicographes accordent la priorité au plan linguistique plutôt qu'au plan musical (cette priorité apparaît dans onze occurrences sur dix-sept, au XXe siècle), et, d'autre part, les professionnels (auteurs, compositeurs, interprètes et producteurs) placent la musique avant le langage.

¹³ Louis-Jean Calvet, « La chanson comme métissage », *Vibrations*, no 1, avril 1985, p. 77.

¹⁴ Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, p. 20.

¹⁵ Ajoutons à cela que la chanson se réalise complètement lorsqu'elle est diffusée sur scène, lors de la performance.

¹⁶ « Ouvrage de poésie en vers », tel que défini dans le *Petit Robert*.

L'objet de ce mémoire est justement d'examiner les éléments communs ou divergents, sur le plan formel, de la chanson et du poème.

Dans ce projet, le volet création précède la partie théorique. Étant donné que mes textes illustrent abondamment mon analyse, il sera plus aisé d'en faire d'abord la lecture, et puis de s'y référer par la suite lorsque j'en ferai mention à titre d'exemples.

Mes textes forment un recueil qui s'intitule : *Différents tons de vers*. Il compte une trentaine de chansons écrites principalement au cours des quatre dernières années. Elles ont été faites dans le but d'être un jour musiquées. Elles portent en elles une métrique régulière qui faciliterait la tâche du musicien. Cependant, puisque je ne possède ni les connaissances ni la compétence du musicien, j'ai écarté la composante musicale tout en reconnaissant qu'elle apporte beaucoup au texte. Mes chansons possèdent aussi, pour la plupart, une versification rimée et un refrain. Un certain nombre de textes (*Dernier vers*; *P'tit il*; *Peu importe les mots*) a même été écrit dans une contrainte formelle que je me posais, tel un exercice d'écriture.

Mes chansons expriment l'amour, la mort, le rire, la joie et l'espoir. Elles représentent des tranches de vie, des instants de bonheur, des fragments de douleur. Des états d'âmes, des humeurs, des couleurs.

Mon recueil se divise en trois parties. La première, « Le temps de l'amour », pour la majorité des textes, raconte un amour, dévoile un désir ou résume une rencontre. Le premier texte, *Hâte de vieillir*, montre l'obsession que j'ai du temps qui file, qu'il faut faire vite, avant qu'il ne soit trop tard. D'autres textes de cette partie portent aussi des marques temporelles : *Mains des lendemains*; *Depuis une heure*; *Un jour peut-être*.

D'emblée, dans la seconde partie, *Promenade nocturne* raconte une rencontre amoureuse, mais dans le champ des morts. Bien sûr, outre l'amour, il y a des moments plus sombres, privés de lumière, où l'on titube dans l'obscurité, souffrant la solitude et s'époumonant dans la douleur de la mort, de la perte et des regrets (*J'aurais donc dû...*). Ces jours de deuil, d'idées et de pensées noires (*Avant que ne viennent les grandes gelées*), de tristesse, de malheur (*Sophie*) et de peur font hélas partie de la vie. J'aurais pu clore mon recueil avec cette seconde partie, mais j'avais le goût de me moquer de la mort (*La morale*), d'en rire (*Deuil*), de la bousculer afin que la vie triomphe (*Plus longue que la vie*).

« Le temps du rire et de la vie » termine le recueil. Cette partie s'ouvre par le portrait de Vira, une amie chère. *Couenne dure*; *Ma josephité* et *Madame Dumont* permettent la rigolade et la bouffonnerie. D'autres textes offrent de s'en payer une bonne pinte... sur le dos de *L'athlète* ou sur celui des mots (*Déconstruction du dimanche*). Puis des paroles

vivifiantes (*Et on rira...*), ataviques (*Souvenance; Comme nos grands-pères*) ou fortifiantes (*Pluie d'été*). Enfin, pour clore le recueil, une *Synthèse* s'avérerait nécessaire.

Dans la partie théorique, je m'attarderai, en premier lieu, à la classification de la chanson qui, tout en étant plurielle et accueillante, reste difficile à définir. Par la suite, l'analyse de la structure formelle va montrer que la strophe, particulièrement le refrain, la rime et l'image jouent un rôle précis au sein de la chanson. Enfin, dans un troisième temps, j'exposerai les lois de la translittération de la chanson. Celles-ci permettent de transcrire fidèlement ce qui est ou sera chanté, en respectant la métrique et les marques de l'oralité. C'est le cas des textes qui constituent la partie création de ce mémoire.

Il n'existe pas, à proprement parler, de typologie de la chanson. Jacques Julien¹⁷ en distingue deux grands types : l'une, savante, qui s'apparente à l'opéra et l'autre, populaire, qui englobe le folklore, la chansonnette et même la chanson à texte. Mais de nos jours, c'est surtout le style musical qui demeure le moyen le plus efficace de désigner la chanson. On dit qu'elle est rock, country ou « hip hop », selon le « son » qui domine. Marc Gagné, de son côté, fait une classification de la chanson selon les grands genres littéraires que l'on connaît. Il distingue

¹⁷ Jacques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 75-91.

ainsi une chanson poétique, une chanson narrative, une autre dramatique et une dernière dite « essayiste ».

En regard de cette classification, il est légitime de se demander à quel genre littéraire la chanson appartient. La délimitation générique, selon les théoriciens, demeure généralement floue, difficile à cerner. On en revient souvent à la triade canonique, soit les genres dramatique, narratif et lyrique. Jean-Marie Schaeffer¹⁸ affirme qu'il faut classer un discours dans la structure générique avec laquelle il a le plus d'éléments communs. C'est avec le genre lyrique, et particulièrement le poème, que la chanson partage le plus de caractères : la présence du vers, de la subjectivité et de la non-fiction.

Cependant, les lieux d'énonciation de la chanson et du poème diffèrent, ainsi que les moyens physiques de réaliser cette énonciation. La chanson ne vit que dans l'oralité et le poème existe presque uniquement dans l'écrit. S'il arrive qu'un poème prenne le titre d'une chanson, ce n'est pas suffisant pour affirmer qu'il appartient à la même catégorie de texte. De même, si on fait la lecture des paroles d'une chanson, pour savoir s'il s'agit d'un poème ou d'une chanson, il faut considérer certains traits pour le déterminer.

¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p.159.

Sur le plan formel, la chanson et le poème, pareillement constitués de vers, s'articulent tous les deux sur la prosodie syllabique, c'est-à-dire le compte des syllabes et leur accentuation. Dans les deux cas, les vers s'organisent en strophes. La chanson se distingue toutefois du poème puisqu'elle compte deux types de strophes : le couplet et le refrain. Composé d'éléments changeants (ou non) qui se répètent après chaque couplet ou cachés à travers lui, le refrain, qui compte plusieurs formes, interpelle l'auditeur et segmente la chanson en sous-groupes. Il la rend aussi plus facile à saisir et favorise sa mémorisation, tout comme la rime.

Assujettie à l'essor de la littérature et à l'attrait que cette dernière a auprès des poètes de l'écrit, la rime, comme d'autres formes orales, est tombée en désuétude. Les paroliers de chanson, de leur côté, font toujours abondamment usage de la rime, même s'ils manquent parfois d'originalité et se contentent de faire rimer pour l'oreille. Les homophonies créées répercutent l'écho de « déjà entendu », de clichés.

Il n'y a pas que les rimes qui font figure de cliché au sein de la chanson. Les images ou figures de pensée utilisées, telles la métaphore et la comparaison, ont souvent vieilli, sont devenues figées par le temps et l'usage, et ont pris un goût suranné. À l'encontre du poète qui, sans cesse, veut reconstruire le langage et créer de nouvelles images, le

parolier se contente plutôt d'user d'expressions qui vont conforter l'auditeur.

La chanson est donc un art populaire qui vise à rejoindre le plus grand nombre de personnes. Pour ce faire, les paroliers se servent d'une langue familière ou populaire contenant un bon nombre d'expressions qui, à force d'être utilisées, sont devenues communes. Elles deviennent clichés, affirment Amossy et Rosen¹⁹, puisqu'elles se veulent représentatives du milieu qui se les approprie et qui les fait circuler. Par ailleurs, ces images n'ont pas la connotation péjorative normalement associée au cliché. Il devient plutôt rassurant et réconfortant pour l'auditeur de connaître la figure, étant donné sa facilité à être décodée.

Si, souvent, dans la lisibilité d'un texte, la présence d'un refrain, l'occurrence de la rime et l'identification de figures cliché peuvent permettre de reconnaître qu'il s'agit d'une chanson, les sept lois de la translittération distinguent nettement le poème d'une chanson. Ces dernières servent à transcrire fidèlement le texte tel qu'il est chanté.

Les lois de la translittération favorisent une lecture juste de la chanson. Elles respectent le rythme inculqué par l'auteur et identifient toutes les marques propres de l'oralité : élisions, mauvaises liaisons, enchaînement

¹⁹ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES, 1982, p. 9.

euphonique, prononciation erronée, niveau de langue, ellipse, etc. Pour chaque loi, l'utilisation de codes appropriés permet de bien transcrire le texte. Il va de soi que tous les textes que j'ai écrits ont été soigneusement « translittérés ».

*Différents tons
de vers*

Vers incarnats et indigo



Le temps de l'amour

Hâte de vieillir

J'ai pas le temps
De tout chanter
De fair', de dire
De rajeunir
Car il m'épie
Et m'examine
Me pist', me traque
Me pouss', je craque
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
Demain me presse
Je veux aimer
Me faire aimer
J' veux caresser
Me fair' bercer
Faut s'dépêcher
L'amour attend
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
De perdr' du temps
La vie est courte
Là, il m'attend
Je cours, je cherche
Je rêv', je veux
Je meurs d'envie
La vie se meurt
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
Il s'ra trop tard
Je veux tout faire
Et je m'épuise
Carrière, affaires
Trouver, séduire
Maison, enfant
Volvo, piscine
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
De perdr' du temps
Crier ma vie
Ôter mon masque
Le temps s'acharne
Le retenir
C'est impossible
Toujours plus vite
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
Je prends pas l'temps
Les bons moments,
De bien les vivre
Tout bonnement
S'enfuient, déchirent
Je les regrette
J'veux les revivre
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
À cent à l'heure
D'viv' le bonheur
Et ça fait peur
Le jour me saoule
Le risqu' m'excite
J'dériv', j'divague
Je fais naufrage
J'ai toujours hâte de vieillir

J'ai pas le temps
D'aimer autant
Quand vient la nuit
Je le revis
Bien moins ravi
Mais j'suis confiant
Car il m'attend
Très patiemment
J'ai toujours hâte de vieillir

Les mains des lendemains

Le poète a perdu ses vers
 Depuis les mots n'ont plus de sens
 Les sons ont franchi la frontière
 Et tous les sens n'ont plus de flair
 Restent la peur, la fauss' pudeur
 Et les mains pour ouvrir le cœur

Les mains des lendemains
C'est feu, c'est fou, c'est flou
C'est toi, c'est moi, c'est nous

C'est toi, tes mains faisant dessins
 Traits de douceur, lignes de cœur
 Gest's au fusain, entre les seins
 Vives couleurs, c'est le bonheur

Ses mains ont des yeux
 Ell's allum'nt des feux
 Qui peut les éteindre ?
 Seul qui sait étreindre
 Mais quand s'empare la passion
 Y a plus qu'à perdre la raison
 Laisser parler tous les démons
 Et que s'envolent les saisons

Les mains des lendemains
C'est feu, c'est fou, c'est flou
C'est toi, c'est moi, c'est nous

C'est moi sculpteur, avec mes mains
 Mod'lant la chair, tressant le cou
 Ouvrant le cœur, cambrant les reins
 Fermant paupier's, massant le tout

Mes mains sont burins
 Ell's trac'nt les demains
 Mes doigts sont ciseaux
 Ils travers'nt la peau
 Mais quand mon âm' se veut voyage
 Et que ton cœur se fait volage
 Ne reste plus que la poussière
 D'amours taillées de cette pierre

Les mains des lendemains
C'est feu, c'est fou, c'est flou
C'est toi, c'est moi, c'est nous

Nous somm's artist's et nous créons
 Ouvrant les por's de nos accords
 C'est le mutism', la sensation
 De perd' le nord, d'un' petit' mort

Il y_a encor' d'heureux printemps
 Sourir's en or de jeun's enfants
 Des jeux de corps, de savant's mains
 Et des désirs, doux, sibyllins
 Il y_a aussi les « puis », les « si »
 Et les dangers de la folie

Les mains des lendemains
C'est feu, c'est fou, c'est flou
C'est toi, c'est moi, c'est nous

Le poète a perdu ses vers
 Depuis les mots n'ont plus de sens
 Les sons ont franchi la barrière
 Et tous les sens n'ont plus de flair
 Restent la peur, la fauss' pudeur
 Et les mains pour ouvrir le cœur

Mademoiselle Dumoulin

Mademoisell' Dumoulin
 Vient à peine d'affranchir
 Une lettre de sa main
 Qu'ell' cachette de désir
 Elle destin' ses derniers mots
 À son maître Belhumeur
 Clopinant rue Deschambault
 Sa missive sur le cœur

« Cher monsieur le professeur,
 Pour tromper mon amertume
 Et apaiser ma torpeur
 Je vous partag' de coutume
 Ma souffranc', mes idées noires
 Doléanc's et désespoir
 Cette lettr' n'aura de suite
 Car ma vie sera détruite »

Mademoisell' Dumoulin
 N'avait pas encor' seize ans
 Quand ell' croisa son chemin
 A l'école Précieux-Sang
 Elle était au secondaire
 Esseulée et isolée
 Il commençait un' carrière
 L'énergie d'un jeun' premier

« Cher monsieur le professeur
 Je voulais trouver les mots
 Pour ne dir' que le plus beau
 Et ce qui affol' mon cœur
 Votre regard d'outremer
 Qui est maint'nant ma pâture
 M'afflige une tell' torture
 Je préférerais l'enfer »

Elle était pendant ses cours
 Un modèle de succès
 Il dirigeait le journal
 Sans malic', ni artifice
 À l'écol', c'est amical
 Elle était chef-rédactrice
 Tous les jours, dans ses atours
 Émouvait tant elle brillait

« Cher monsieur le professeur,
 Le timbre ardent de vot' voix
 Crée chez moi un' tell' chaleur
 Je m'embras' même en grand froid
 Quand la lun' se dissimule
 Dans le rugueux de mes draps
 Le velouté de vos bras
 Devient baum', je capitule »

« Cher monsieur le professeur
 Excusez ma poésie
 Je ne fais qu'ouvrir mon cœur
 Mes rim's n'ont rien du génie
 Sur ce papier, je m'épanche
 Pour survivre à mon ennui
 Tous les jours sont des dimanches
 Je vous aim' plus que ma vie »

Mademoisell' Dumoulin
 A depuis ce jour troublant
 Divorcé, passé trente ans
 Seule avec ses deux gamins
 Dans son cœur, de la langueur
 De l'apathie, de l'ennui
 Quelquefois, ell' s'apitoie
 Mais ell' s'amarre à la vie
 Pour surnager, elle écrit
 À son prof, sa seule voie

Depuis une heure

Ell' gisait là depuis une heure
 À sangloter sa vie
 Les yeux figés dans la vapeur
 En proie à la folie

Elle étouffait depuis une heure
 Le cœur dans un étau
 Déambulait dans la clameur
 Comme un incognito

Ell' pleurait là depuis une heure
 Espérant son retour
 Tremblotait ivre de douleur
 Attendant son amour

**Dans le ghetto du temps
 Le vent chang' les humeurs
 Dans le sillon du vent
 Le sang fait batt' le cœur**

Elle attendait depuis une heure
 Qu'on lui prête secours
 Se languissait pour un sauveur
 Flairant l'omb[r]'du vautour

Elle espérait depuis une heure
 Pouvoir tout oublier
 Réconfortait dans sa torpeur
 Son cœur-e mutilé

Elle hésitait depuis une heure
 À boir' jusqu'à la lie
 Ell' vacillait dans la douceur
 Du calm' de l'agonie

Ell' s'entêtait depuis une heure
 À rir' malgré la pluie
 Et voyait poindre une lueur
 De vie après la nuit

Dans le ghetto du temps... (refrain)

Un jour peut-être

Un jour peut-être
Je ferai détour
À l'omb[r]' du grand hêtre
Pour déjouer le jour
Pour te fair' la cour
Et voler ton cœur

Un jour peut-être
Je goûterai tes lèvres
Tu seras mon maître
Te donn'rai ma sève

Un jour peut-être
Je pourrai me pendre
Aux bras de ton être
Pour mieux te surprendre
Pour me faire entendre
Avant de te prendre

Ce jour-là peut-être
Je pourrai dormir
Près de toi mourir
Avant de renaître

Un jour peut-être
Au pied d'la colline
À l'omb[r]' du grand hêtre
Trouv'rons-nous racines?

Un jour peut-être...

Ivresse

Je bois à son regard
 Je me soûl' de son corps
 Ses yeux sont tel un puits
 Où s'imprègn'nt tous mes pores
 Depuis que je l'ai bu
 Dormir, je ne peux plus
 En rêv', j'le déshabille
 Son être m'émoustille

Je sais c'est malvenu
 Mais c'était impromptu
 Comment n'pas résister
 À ce feu qui me ronge?
 Je sais, je rends cocu
 Je m'en fous, je m'absous
 Comment se délivrer
 Quand n'suffis'nt plus les songes?

Je sais, je fais souffrir
 Dans ma têt', y_a le vide
 J'essaie de m'attiédir
 Mais la peau est torride
 J'devrais plutôt m'enfuir
 Pas commettre l'homicide
 Mes lèvres de vampire
 Touchèr'nt la carotide

Est-c' si cruel de plaire
 D'assouvir ses désirs?
 Comment se satisfaire
 Sans blesser, sans détruire?
 Est-c' donc si grav' de taire
 L'envie de ses soupirs
 Lorsque le terre à terre
 Annihil' les plaisirs?

Est-ce si mal de vivre
 Quand la vie se fait chair?
 Souvent l'prix qui délivre
 Rim' bien avec l'enfer
 Rim' bien avec l'enfer

Petit logis

C'est p'tit chez toi mais c'est immense
 Ça vaut mieux qu'un grand chez les autres
 L'intimité, peu d'opulence
 La liberté et je m'y vautre

Ce n'est pas grand mais c'est intense
 C'est comm' l'écho de ton piano
 Ou les propos de tes silences
 J'err' dans les lieux de tes tableaux

**Un tout petit logis pour le bonheur
 C'est assez grand, ça me suffit
 Un tout petit abri pour mon jeun' cœur
 Pour le moment, ça me suffit**

Tes disques traîn'nt, Mozart en rit
 Sur l'étagèr', tes collections
 Sur le frigo, des graffitis
 Un pas à gauch', c'est le salon
 De ton balcon, on sent la vie
 Un demi-tour, c'est le futon
 En un instant, il devient lit
 Dans la musique, un tourbillon

**Un tout petit logis pour le bonheur
 C'est assez grand, ça me suffit
 Un tout petit abri pour mon jeun' cœur
 Pour le moment, ça me suffit**

Vers le futon, nous bifurquons
 Quand la passion se fait fringale
 Sous l'édredon, nous nous glissons
 Nous jouons alors les cannibales

**Un tout petit logis pour le bonheur
 C'est assez grand, ça me suffit
 Un tout petit abri pour mon jeun' cœur
 Pour le moment, ça me suffit**

L'amphitryon

J'ai le cœur en faillite
Ma peine est circonscrite
La vie a ses limites
Je veux un' mort subite
Très vite...

On dirait un complot
C'est sûr qu'on veut ma peau
J'ai le cœur en lambeaux
La têt' sur le billot
S'en faut...

Je voudrais just' dormir
Avant de m'évanouir
Dormir pour le plaisir
Ne plus jamais souffrir
Finir...

L'amour en overdose
Le cœur se décompose
Jetez-le, c'pas grand' chose
Névrose, apothéose
Folie n'est pas la cause
Je peux offrir des roses
Même écrire' de la prose
Morose...

Je n'avais pas le don
Jouant à ma façon
J'ai épuisé mes pions
Ai mêm' fait un rejeton
Au nom de la passion
Je n'étais qu'un faucon
Je te demand' pardon
À la vitess' du son
Je te réclam' raison
Sait-on?

Viens-t'en dans ma maison
Elle n'est plus un' prison
J'en ai fait un' chanson
Au gré de mes saisons
Je m'ennuie d'tes jupons
De ton parfum « Poison »
De ton thé au citron
Allons...

Dépêch'-toi, tu verras
À l'ombre de mes bras
On recommencera
Enfouis dessous les draps
Tu sais comme autrefois
Je peux encore un' fois
Jouer Casanova
Pour toi, *prima donna*
Pour toi...

Tu es mon infusion
Je suis tes convulsions
Tu es ma transfusion
Je suis ton abandon
Tu es l'amphitryon
Je suis ton nourrisson
Partons...

Mes rêves les plus fous

Je rêv' de fair' le tour du monde
 Pour voir si la terre est bien ronde
 Je rêv' d'écrire' les plus beaux vers
 Qui puiss'nt vous virer à l'envers
 Je rêve encore au princ' charmant
 Et vivre dans un bois dormant

**Jusqu'au bout de mes rêves
 De mes rêv's les plus fous
 Je risque sans œillères
 Je fais l'amour à mes chimères**

Si on espèr' toujours la vie
 Les vendredis en bigoudis
 Si on ne rêv' qu'à la loterie
 En regardant tomber la pluie
 Si parfois on se meurt d'ennui
 À guetter l'ordre des fourmis
 Les désirs sont inassouvis
 Rest' l'agonie d'un cœur bouffi

Jusqu'au bout de mes rêves... (refrain)

Quand on a de très fort's envies
 Faut savoir colorer le gris
 Mill' fois recommencer aussi
 En plus de savoir dir' « merci »
 Car le rêve est à la merci
 De ceux qui sav'nt et qui le nient
 Ou encor' qui dis'nt « non merci »
 Le rêv' n'aim' pas les indécis

Jusqu'au bout de mes rêves... (refrain)

J'rêv' de finir mon tour du monde
 Dire salut à la Joconde
 Je rêv' d'écrire' toujours des vers
 Mettre en échec tous les revers
 J'rêv' de croquer la pomm' des pommes
 D'atteindr' le cœur du gentilhomme

Jusqu'au bout de mes rêves... (refrain)

Depuis ce soir

Depuis ce soir
Où nos regards se sont croisés
Où dans la rue t'as dit "Salut"
Je ne dors plus

Depuis ce soir
Où tes yeux verts m'ont chambardé
Mon cœur s'est mis à chevroter
Je ne vis plus

Depuis ce soir
Où le destin nous a unis
Où j'ai dit oui, mon Dieu merci
Je ne suis plus

Depuis ce soir
Je ne vis que pour tes retours
Comptant les heures, comptant à rebours
Je ris, je pleur', j'attends le jour
Te revoilà
J'ouvre les bras, tu fonds en moi
Je ferm' les yeux, je suis heureux
T'ouvres mon cœur, c'est le bonheur
J'espère en toi

Depuis ce soir
Tu viens, tu pars, autre départ
Je ferm' la porte de ma cage
J'ai mal, j'ai peur, éclat' l'orage
Pourquoi cela?
J'ai plus d'envie, plus d'appétit
Je meurs d'ennui, seul dans mon lit
Je rêve à toi, j'entends ta voix
Vit', reviens-moi !

Comm' les aut's soirs
J'avais te bercer comme un poupon
J'avais te chanter avec mes sons
Mes plus beaux mots, doux sur la peau
Tu aimeras...

Viens te blottir, viens te coller
Je vais doucement te souffler
Des mots tendress', des sons caresses
Un doux poèm' qui dit je t'aime
Voilà je t'aim', je t'aim', je t'aime

Depuis ce soir
Où nos regards se sont croisés
Où l'amour nous a foudroyés
Je vis bien plus

Depuis ce soir
Où tes yeux verts m'ont enflammé
Où mon cœur s'est mis à brûler
Je me suis mis à m'consumer
Je suis bien plus

La vie à deux

Ça m'a pris des années
À m'habituer
À l'habitude
D'la solitude

Très longtemps j'ai souhaité
Revenir au bercail
Et raconter
Ma journée de travail
Souvent j'ai désiré
Ouvrir mon trop grand lit
Le partager
Comme un' part de ma vie

Ça m'a pris des années
À apprécier
Le silenc' de l'absence
Comme évidence

Pouvoir communiquer
À longueur de soirées
Avec mes pensées
Semble inusité
Mais j'ai appris
Apprivoisé
La personn' que je suis
Je l'ai aimée

J'avais presque oublié
Que j'pouvais rencontrer
C'était inattendu
Presque un malentendu
Ce qui est arrivé
Je n'y croyais mêm' plus
Je n'osais espérer
Mais il est apparu

On parlait de cohabiter
Ne nous restait plus qu'à plonger
Moi, j'avais peur de m'y noyer
N'ayant encor' jamais nagé
Depuis ce temps nous sommes deux
Nous somm's toujours très amoureux

On a un peu ramé
À chacun sa bouée
On s'est acclimaté
Au mouvement des marées

Ça m'a pris des années
À m'habituer
À vivre à deux
C'est un tout nouveau jeu

J'ai craint longtemps
De perd' ma liberté
De me faire étouffer
J'suis très indépendant
J'ai souvent fui
La rengain', la routine
Je suis celui
Que l'aventur' domine

Ça m'a pris des années
À m'adapter
La vie à deux
C'tait merveilleux
Mais l'prochain mois
On sera trois

En vers, l'un et l'autre

Vois! mon diadème
Je suis l'art majeur
On me dit suprême
J'ai mon univers
Mes sujets s'essaient
Je m'appell' poème

Je suis air qu'on sème
On me dit mineur
On m'trait' d'anathème
Encor', toujours vert
J'suis plutôt bohème
Moi, tout le mond' m'aime

Dernier vers

Un jour dans la vie, le temps est venu
De tenir des compt's, de lever le camp
Avec mes amis, le goût prévalut
Avant de partir, de fêter en grand

À toi, Galarneau, je tends une chope
Je suis en amour, ce n'est pas d'hi/er
L'écume à la lipp', moi le misanthrope
Tu m'as enivré, pas à la légère

**Avant d'chanter la rime aux vers
D'aller dormir dans une bière
Je veux encor' lever un verre
Et sur la terr' viv' tout mon soûl
Avant qu'on m'enterre dessous**

À toi, la Bretonn', ma douce, ma rousse
Mon secret délic', légère amertume
Ma tendre nourric', ta jolie frimousse
Comble mes désirs, cela me consume

À mon adorée au parfum floral
Fille à mari/er, du roi, elle fut
À ma dulcinée au charme royal
J'ouvre mon palais, pour toi ce tribut

À la veuve noir' que je félicite
De son air malin, son genr' puritain
A fait pied de nez à la mort subite
A aussi conquis mêm' les boute-en-train

Avant de partir, avant l'terminus
Ce dernier gobelet, à toi, Gambrinus
Ta douceur dérout', ta couleur enchante
Ton parfum envoût', et toujours me hante

Avant de partir, avant l'terminus
Un dernier sourire, pas même un rictus
Mon dernier soupir avant l'angélus
Ivre de bonheur, pour toi Gambrinus

Avant d'chanter la rime aux vers...

Vers anthracite et fumagine



Le temps de la mort

Promenade nocturne

Il pensa aller flâner dans les bois
En cette nuit d'encre, à l'abri des foules
Pour se rappeler ces yeux qui autrefois
L'avaient submergé tant causaient de
houles

Derrière une stèl', sous un saule en pleurs
En un lointain songe, elle l'attendait
La tempête gronde et rapproch' les cœurs
Dans ce champ de morts, les corps sont si
près

Son regard rasoir ne fait qu'une entaille
Le ciel s'exaspère, la pluie étincelle
Monte son parfum lourd pour les entrailles
Chancelle son âme quand sa chair ruisselle

Il ouvre ses hanches, la nuit est propice
Grelottant d'amour, puérils et chétifs
À lui, elle se branch', les corps sont
complices
Ils donnent la vie: gestes convulsifs

Repue de l'amour, elle délass' son corps
Il goût' ses pensées, mouille sa paupière
Sa prunelle en or, sous l'aisselle s'endort
Il pensa aller défier la rivière

Conte ou légende ?

C'était naguèr', c'était hier
 La deuxième guerr', la conscription
 C'était deux frèr's, ils étaient fiers
 Ne voulaient guèr' monter au front

Se sont tapis au fond des bois
 Dans un' baraqu', tout près du lac
 On les traquait en hors la loi
 Ils se terraient dans un cul-d'-sac

**Est-ce un' légend' que je raconte
 Ou bien un cont' que je m'invente?
 C'est la mémoire' qui se confond
 Avec l'histoir' du lac sans fond**

Dans la nuit noir', prenaient le large
 Allaient quérir des victuailles
 Ils naviguaient dans une barge
 Tout en craignant les représailles

Au point du jour, par grand brouillard
 Avec l'écho en contre-jour
 Les homm's ramaient, le teint hagard
 Témiscouata jou/ait des tours

On entendit de par le bord
 Cris, hurlements pour du secours
 On pense encor' que c'est un sort
 Du lac obscur, de son humour

**Est-ce un' légend' que je raconte
 Ou bien un cont' que je m'invente?
 C'est la mémoire' qui se confond
 Avec l'histoir' du lac sans fond**

On chercha loin dans le profond
 Traces des frèr's, restes d'épave
 Comme on fouilla dans le tréfonds
 Le cœur des proch's, l'âme des braves

D'un bout à l'autre du pays
Potins, ragots, qu'en-dira-t-on
D'un rang à l'autre du canton
On leur prêta plus d'une vie

Passent le temps et les saisons
Restent l'oubli, les souvenirs
L'homme a ses guerr's et ses passions
Sa liberté et sa patrie
L'eau coule encore sous les ponts
Restent la vie et l'avenir
Comme l'hiver a sa froidure
La guerre n'offr' que des blessures

**Est-ce un' légend' que je raconte
Ou bien un cont' que je m'invente?
C'est la mémoire qui se confond
Avec l'histoir' du lac sans fond**

J'aurais donc dû

J'aurais dû t'avou/er
N'avoir jamais aimé
J'aurais dû te d'mander
De ne pas t'attacher
J'aurais donc dû...

T'aurais pas dû m'aborder
T'évertuer, t'obstiner
T'aurais pas dû insister
T'abandonner, t'épancher
T'aurais pas dû...

J'aurais dû t'interdire
D'illusions, me nourrir
J'aurais dû t'éconduire
Mon espac', d'envahir
J'aurais donc dû...

J'aurais dû mieux m'armer
Me pondérer, me protéger
J'aurais dû me soucier
La liberté peut s'envoler
J'aurais donc dû...

T'aurais pas dû m'usurper
M'opprimer et me léser
T'aurais pas dû me blâmer
M'humilier, me jalouser
T'aurais pas dû...

J'aurais dû me prémunir
Atténu/er le désir
J'aurais dû prévenir
Le danger de souffrir
J'aurais donc dû...

J'aurais dû m'insurger
Tes capric's, répudier
J'aurais dû me targuer
Contr' ton cœur, me blinder
J'aurais donc dû...

J'aurais dû te le dire
Ne pas trop réfléchir
J'aurais dû te l'écrire

Plutôt que de m'enfuir
J'aurais donc dû...

J'aurais dû t'aveugler
T'aurais pu délester
J'aurais dû t'éborgner
T'aurais pu bifurquer
J'aurais donc dû...

T'aurais dû me médire
Me haïr, me maudire
T'aurais dû me proscrire
M'amoindrir, me détruire
T'aurais donc dû...

T'aurais pu t'investir
T'aurais pu t'épanouir
T'aurais pu t'découvrir
T'aurais mêm' pu vieillir
T'aurais donc dû

Tu pouvais t'alanguir
T'étourdir ou rugir
Tu pouvais repartir
Conquérir et bâtir
T'as choisi de dormir
Te flétrir et gésir
Tu aurais pu...

Aurais-je dû t'intimider
T'amadou/er ou t'implorer?
Aurais-je dû t'anesthésier
T'ensorceler, t'hypnotiser?
Aurais-j' donc dû?

J'aurais pu m'écraser
Déraisonner, m'enliser
J'aurais pu m'embusquer
Me planquer, me briser
J'ai préféré me lever
Soupeser et tempérer
J'ai préféré marcher

J'aurais dû y penser
Que l'amour peut blesser
Trop d'amour peut tuer
J'aurais dû y songer
J'aurais donc dû...

Déjà trop tard...

Un soir de cafard
 Dans un bar boulevard
 J'ai bu le regard
 D'un tendre gaillard
 Il était renard
 Il était buvard
 Mais pour moi déjà
 Il était trop tard

Tard...

Il m'a beaucoup plu
 Ce bel inconnu
 J'étais à l'affût
 Confus et ému
 C'était impromptu
 Ou malentendu
 Mais à mon insu
 Il m'a convaincu

Trop tard...

J'me suis envolé
 Dans la voie lactée
 Ses yeux étoilés
 M'ont alors guidé
 À la dérobée
 Il m'a allumé
 M'a hypnotisé
 Ses lèvres m'ont soûlé

Déjà trop tard...

Il m'emmitoufla
 Des draps de ses bras
 Dans son habitat
 Son parfum lilas
 Ses doigts de carat
 Climat adéquat
 M'a conduit tout droit
 Vers le Nirvana

Tard
Trop tard...

Mais les lendemains
Fur'nt plutôt déclin
Les jours, le chagrin
Les nuits, le dédain
Le bel Arlequin
Au charme anodin
Son soufl' s'est éteint
Y_était sidéen

Tard
Trop tard
Déjà trop tard...

Les grandes gelées

C'était au printemps de sa vie
 Ell' t'nait le bonheur dans sa paume
 Mais ell' ferma la main sur lui
 C'était son choix, c'était son baume

C'était l'automne et ses caprices
 Comme un fantôme, elle a hanté
 La vie de ceux qui sont restés
 Sans percevoir aucun indice

**Son désir était d'apaiser
 Un mal bien trop dur à traîner
 Avant que ne vienn'nt les grandes gelées
 Sous terr', voulait se reposer**

Je vois ses yeux bleus étoilés
 Lorsque la veille, ell' m'a confié
 « Six pieds plus bas, j'veux m'retrouver
 J'suis fatiguée, j'veux m'reposer »
 J'ai pas cherché à déchiffrer
 Sans y penser, j'ai rétorqué
 « Ne t'en fais pas » : un vieux cliché
 Le lendemain, j'étais giflé

Son mal immens' l'a dévorée
 Usée, elle a capitulé
 J'ai toujours mal rien qu'à penser
 À ses yeux bleus inanimés

**Son désir était d'apaiser
 Un mal bien trop grand à gérer
 Avant que ne vienn'nt les grandes gelées
 Sous terr', voulait se reposer**

Nous disions d'ell' qu'elle était belle
 Pour être heureux', qu'elle avait tout
 Comment savoir qu'un' vie chancelle?
 Quand on voit mêm' pas devant nous

J'ai beau pleurer, j'ai beau hurler
Je ne pourrai jamais trouver
C'est pas aisé de prononcer
Les mots qu'il faut pour exprimer
Pourquoi, comment en arriver
À se tuer, se supprimer?
C'est pas facile d'accepter
C'est difficil' de pas juger
Qui peut prétendr', qui peut oser
Dire pourquoi nous sommes nés?

Moi, j'ai compris: faut pas juger
Et j'ai choisi de respecter
Ma soeur aimée s'en est allée
J'revois ses yeux bleus étoilés
Qui me rappell'nt ceux d'un' poupée
Moi, je la berc' dans mes pensées

**Son désir était d'apaiser
Un mal bien trop lourd à porter
Avant que ne vienn'nt les grandes gelées
Sous terr', voulait se reposer**

Sophie

Comm' tous les matins, elle est arrivée
 À sept heur's moins quart pour garder
 Sophie
 D'abord a sonné, ensuite a frappé
 Aucune répons', aucun sign' de vie
 Elle a pris sa clé puis ell' s'est glissée
 Sur la point' des pieds jusqu'à
 l'antichambre
 Grande inspiration pour se contrôler
 Car l'odeur du dram' vient de la grand'
 chambre
 Elle y a trouvé un' femm' violentée
 Gisant sur son lit, la mèr' de Sophie
 Aux port's de l'urgenc', la mèr' hurl' sa vie
 Ell' crie sa souffrance, elle en perd
 conscience
 On lui a enl'vé sa source de vie
 « Où es-tu Sophie? Je te jur' vengeance. »

On mène une enquête, on cherche partout
 On prend les empreintes, on analys' tout
 Sophie a trois ans, rien qu'un p'tit bout
 d'chou
 On a peur, on craint les actes d'un fou
 « Où es-tu Sophie? Je n'ai plus de larmes
 L'amour de ma vie, mon cœur est vacarme
 Le jour est la nuit, c'est qu'un mauvais
 drame
 Maman est au lit, rêvant à tes charmes »

Au post' de polic', l'alerte est sonnée
 Dirigeant l'enquête, y_a une inspectrice
 Qui est à la quêt' de sign's pour trouver
 L'enfant et le fou, elle est sur la piste
 D'un homme au passé lourd d'avoir tué
 D'innocents enfants, victimes bien tristes
 Un homme malad', naguère enfermé
 Dorénavant libr', un récidiviste?

Ell' sonde et questionn', suspects et
 médecins
 Ell' scrute, examin' rapports de police
 Rencontrant amis, voisins ou témoins
 Ell' passe au peign' fin les marqu's, les
 indices
 Puis revient à l'homm', naguère enfermé
 Son très lourd passé d'enfants assassin
 La somm' de ses act's lui fait redouter
 La pir' des morsur's par cet homm' venin

Trois jours ont passé, on a retrouvé
 Le corps d'un bébé, au bord d'un fossé
 Pyjama taché, petit corps souillé
 À identifier, just' pour confirmer
 La mèt' de Sophie n'a pas résisté
 En mal, en folie, elle s'est effondrée
 Gémissant, elle crie: « Mon petit bébé
 Ma petit' Sophie, je vais te bercer »

L'inspectric' fulmin', ses parol's
 s'embrasent
 Un regard de fiel, des mots démentiels
 « Ce fils de Satan, je veux qu'on l'écrase
 Qu'on le mette au banc, preuv's
 circonstanciell's »
 Télés et journaux font de belles phrases
 C'est jaune et payant le sensationnel
 Curieux et badauds s'délect'nt de ce miel
 Vampires avertis, c'est presque l'extase

La mèt' de Sophie a tout vu, tout lu
 Va voir l'inspectric', pour lui dévoiler
 Que l'homme accusé est mal détenu
 Puis elle a craqué et tout raconté
 « Sophie sanglotait, toujours elle pleurait
 J'étais épuisée, j'rêvais au silence
 Sophie sanglotait, jamais n'se taisait
 J'ai serré son cou, et puis le silence »

Plus longue que la vie

Quand le téléphone a sonné
 Alors la nuit s'est installée
 La nouvelle m'a fait sombrer
 Au plus profond des noirs fossés
 Le poids des larm's m'a écrasé
 J'ai toujours peine à avancer

Mon amour s'est fait foudroyer
 Habilement, ell' m'a déjoué
 Elle avait mis ses beaux atours
 Était venue en rob' de v'lours
 La mort m'a joué un triste tour
 Rôd'nt dans la nuit, tous les vautours

**Que la nuit est plus noir' que l'ennui
 La douleur fait plus mal que le mal
 La colèr' plus amèr' que la mer
 Et la peine est plus froid' que la dalle
 Mais la vie est plus longu' que la vie**

D'ailleurs que reste-t-il de toi
 Maintenant que tu n'es plus là?
 Semell's usées de tes chaussures
 Cadres bien alignés aux murs
 Tes garde-rob's tout's dégarnies
 Photographies déjà jaunies
 Sur ta radio, des trémolos
 Et ton piano qui sonne faux

Que la nuit est plus noir' que l'ennui...

Désormais, jamais te revoir
 Rest'nt les tiroirs de ma mémoire
 Tout près de toi, me consoler
 Comme autrefois, me fair' bercer
 Le téléphone sonne encore
 J' vois ton sourire', je sens ton corps
 Ta voix me dit: « Ça va mon grand? »
 J'réponds: « Bien sûr et toi maman? »

Que la peine est plus froid' que la glace...

La morale

Loge partout : devant, dessus
 Derrière nous, dans l'âm' repue
 Désert néant d'absurdité ?
 Suprême instant qui sait frapper

À son article ou sur son lit
 S'imbrique au cycle de la vie
 Son angl' parfois est pernicieux
 Comme la foi du bienheureux
 L'affrontant, on peut la déjouer
 Possible aussi de s'la donner

**Y a la moral', l'amortissement et la
 morasse
 Y a la morphin', l'amortisseur et Mordecai
 Y a la morell', y a l'amorçage et la
 mortaise
 Puis la morpho, l'amoroso : morder' la
 vie!**

Joueus' de tours ou bien vautour?
 La camarde quand ell' poignarde
 Fait contre-jour à nos amours
 Petits plaisirs qu'elle chaparde

Malgré des dehors très retors
 On peut parfois la voir de près
 Hurler après, mais pas trop fort
 Il faudrait pas réveiller les...

On peut la souffrir mille fois
 Ou rester froid, porter son poids
 Porter son masqu', la maquiller
 La reluquer ou s'en blinder
 C'est préférable d'en être ivre
 Pouvoir ainsi bien mieux en rire

**Y a la moral', la mortadell', la moribonde
 La morgelin', la moricaud', la maurandie
 Y a la mordach', la morfondue et
 l'amorçoir
 Puis la morsure et la mornifl' : mords
 dans la vie!**

Deuil

On aurait dit comme un déclic
 Ça me fait mal just' d'y penser
 Je n'entendis qu'un léger « couic »
 C'était son heur', c'est insensé

Il était doux, il était chaud
 Douze ans qu'il partageait ma vie
 Il était fort, il était beau
 Tous les matins, il m'assouvait

Y_était fidèle et résistant
 Ça devait durer tout' la vie
 On était fait pour viv' longtemps
 Mais ce matin, il est parti

Il aurait pu fair' des jaloux
 J'en parlais peu, je l'aimais trop
 Il aurait pu être plus doux
 Je voulais pas, j'aimais ça chaud

On aurait dit comme un déclic
 Ça me fait mal just' d'y r'penser
 Je n'entendis qu'un léger « couic »
 C'était son heur', c'est insensé

Ce matin, il a rendu l'âme
 J'entends encor' son dernier râle
 Je sens toujours son dernier souffle
 Chaud sur ma nuque, tièd' sur l'épaule

La mort dans l'âm', désemparé
 J'ai mêm' dû aller travailler
 La mèche humid', l'épi rebelle
 J'y suis allé contre mon gré

Décont'nancé et déprimé
 Il s'en fallut d'un seul cheveu
 Que ne s'écroule ma cuirasse
 Découragé et révolté
 Il s'en fallut d'un seul cheveu
 Que je fass' tondre ma tignasse

Le deuil passé, j'ai dû cesser
 D'pleurer mon dram', d'broyer du noir
 Les larm's séchés, j'ai abdiqué
 J'ai remplacé mon pauvr' séchoir

Vers tournesol
et
vers émeraude



*Le temps du rire
et
le temps de la vie*

Qui verra Vira...

Un peu de rouge à ses pommettes
 Un léger fard sous le regard
 Ell' déambul' dans la dentelle
 On dirait pres' qu'elle a des ailes
 Les arb's murmur'nt à son passage
 Faut qu'on l'admette : elle est coquette
 J'entends le concert des ramages
 On peut bien lui conter fleurette

**Vira la vie, Vira ravie, Vira l'amie
 Vira le cœur, Vira l'âm' sœur, Vira
 bonheur**

Je l'ai connue il y_a trois ans
 Meneus' du group', très énergique
 C'est la plus viv' des étudiants
 C'est ell' qui crée la dynamique
 Voulait enrichir son français
 Car d'origine est Germanique
 Le parlait peu, se débrouillait
 Quand elle arrive en Amérique

Aurait pu être un' grande artiste
 Et suiv' les trace's de ses parents
 Jouer, danser sur la grand' piste
 Tant son talent est chatoyant
 Elle a choisi la rédaction
 Le journalism', la traduction
 A préféré l'exploration
 De l'amitié et de ses ponts

**Vira la vie, Vira ravie, Vira l'amie
 Vira le cœur, Vira l'âm' sœur, Vira
 bonheur**

A l'œil taquin, l'âm' séduisante
 Est éclectique et hédoniste
 Un' jardinière en dilettante
 Une énergique avant-gardiste
 Toujours affable de tendresse
 Elle sait cultiver l'amitié
 Cela rime avec loyauté
 Gag' de son éternell' jeunesse

Ravissant', bienveillante hôtesse
 Ell' tient salon tous les samedis
 Distribuant les « cup of tea »
 À ses amis, tout's les largesses
 Parfois espiègl', l'élèv' modèle
 A su charmer son professeur
 Par la candeur, par la chaleur
 Et l'étincell' de ses prunelles

Ceux de son temps attend'nt la mort
 Clopin-clopant, se résignant
 Cela n'est certes pas son sort
 Ne m'a-t-ell' pas dit récemment :
 « La vie est court', faut batt' le fer... »
 Ironique pour qui le temps
 Préserv' le teint de jeun' première
 Malgré ses quatre-vingt-sept ans

**Vira la vie, Vira ravie, Vira l'amie
 Vira le cœur, Vira l'âm' sœur, Vira
 bonheur**

Et on rira...

Sam'di j'irai chez Vira
 Pour notre cours de français
 Les autres seront tous là
 Kelly aura fait son pain
 Ça sentira bon et frais
 Et j'apporterai du vin
 J'entendrai rire Claudia
 Et on rira... ha, ha, ha! et on rira... ha, ha, ha!

Sam'di j'irai chez Vira
 Pour sa candeur, sa chaleur
 Les autres seront tous là
 On se moquera des verbes
 Nous conjuguerons des chansons
 On rira avec Claudia
 On se roulera dans l'herbe
 Des mots bourgeons, des nouveaux sons
 Et on rira... ha, ha, ha! et on rira... ha, ha, ha!

Same'i j'irai chez Vira
 Ce sera un jour d'idiomes
 Ça f'ra rire encor' Claudia
 Et ça va plaire à Jérôme
 Tous les autres seront là
 Penney, Marcia et Geoffrey
 Et la chaleur de Vira
 Y_aura le pain de Kelly
 Puis le rire de Claudia
 Et on rira... ha, ha, ha! et on rira... ha, ha, ha!

Sam'di j'irai chez Vira
 C'est notre class' de français
 J'y apporterai du vin
 Ça sentira le bon, le frais
 Kelly aura fait son pain
 Les autres seront tous là
 Mais Claudia n'y sera pas
 Je vais espérer son rire
 Cett' fois, je n'l'entendrai pas
 Comm' toutes les autres fois

Sam'di quand j'vais chez Vira
 Pour notre cours de français
 J'entends toujours rire Claudia... ha, ha, ha!
 J'entends toujours rire Claudia... ha, ha, ha!

Couenne dure

Lundi dernier, dans mon courrier
 À part les compt's et les factures
 Tout un tas de publicités
 De dépliant et de brochures
 Vous êt's sûr'ment comm' moi tannés
 De ces aubain's, de ces bavures
 Pour fair' changement, j'en ai feuilleté
 Avant de les mettre aux ordures
 Un tex[t] m'avait surpris : lisez
 « Pour ceux qui ont la couenne dure
 Je saurai bien y remédier
 Avec grand soin et sans facture »
 C'était en plus un' gratuité

J'ai hésité avant d'appeler
 Pensez! un homm' de ma carrure
 Se pointer là le bout du nez
 Puis, j'me suis dit : ça ben d'l'allure
 L'homme a pas mal évolué
 Ça fait qu'au diable la censure
 J'ai pris rendez-vous sans tarder

Ce que je vais vous raconter
 C'est vrai, c'est la vérité pure
 La dam' m'avait bien expliqué
 Son salon, faisait l'ouverture
 À l'adress' qu'ell' m'avait donnée
 En regardant la devanture
 J'ai bien pensé m'être égaré
 Car dans le quartier, l'endroit jure

Et j'ai failli changer d'idée
 À caus' des lieux, question d'augures
 Puis j'ai sonné, on m'dit d'entrer
 Aussitôt fait, dans sa mesure
 M'a sur le champ tout raconté
 « C'est la faut' de la conjoncture
 Si dans le coin, tout est à louer »
 Je faisais tout pour l'écouter
 Mes yeux allaient de l'encolure
 À l'échancrur' d'son chemisier
 Pair' de melons déshydratés

C'est sans parler de sa coiffure
 Triple chignon décoloré
 Et du clinquant de ses parures
 M'étais-j' trompé, avais-j' les pieds
 Dans une maison de luxure?
 J'étais plutôt comm' subjugué
 Devant la mémé fière allure
 Qui voulait just' se recycler
 Dans l'esthétiqu' de la pelure
 Que voulez-vous, ai-j' donc pensé?
 Tous les goûts sont dans la nature

En un clin-d'oeil, j'ai visité
 Les pièc's de sa désinvolture
 Je fus surtout estomaqué
 Par les couleurs de ses tentures
 Sans oublier les encadrés
 Qui tapissaient de mur à mur
 Déjà deux femm's la poudre au nez
 Piaffaient pour que progress' la cure
 Je dus m'asseoir à leurs côtés
 Petit budget : sur un' chais' dure

Je m'attendais à m'évader
 Qu'on me bichonn', qu'on me rassure
 Je prévoyais me reposer
 Que l'on me cur', me transfigure
 Mais quand mon heur' fut arrivée
 Et que la dame aux fort's courbures
 Se mit alors à commenter
 Le grain, l'éclat de ma figure
 Je sus qu'alors mon pauvre nez
 Serait le prix de l'aventure
 Car la pseudo Lise Watier
 N'allait certes pas l'épargner

« L'épiderm' n'est pas en santé
 Un' peau trop grass' dans la mesure
 Où des points noirs s'y sont logés
 Ce ne serait pas un' cassure
 De desquamer ou d'exfolier
 Vous n'y verrez point d'éraflure
 Deux ou trois crèmes à appliquer
 Le tour est jou_é, je vous le jure »

Deux heur's à me fair' tripoter
 Ce n'était pas un' sinécure
 Deux heur's en plus à écouter
 Ses propos tell's des écorchures
 Un' premièr' crème, elle expliquait
 Le teint, l'P.H. et ses effets
 Une pommade, elle papotait
 Tissu, membran', s'y succédaient

J'allais quitter tout épuisé
 C'est bien normal, pareill' torture !
 Ell' m'a offert un p'tit extra
 « Pour relaxer, une manucure ? »
 Très poliment, j'ai décliné
 Demandant plutôt la facture
 C'était gratuit, j'avais [ou]blié
 Léger pourboir', j'ai mêm' laissé
 Ell' m'a dit : « *merci*, à [la] r'voyure
 Quand vous voudrez, appelez Shirley ! »

Dans ma peau, si vous vous mettez
 Vous comprendrez mieux ma blessure
 Mesdam's, il faut pas rigoler
 J'ai été victim' d'imposture
 Et vous messieurs, vous le savez
 Ce qu'il a fallu que j'endure
 Entre nous, je peux bien confier
 Que pour l'orgueil, c'est le plus dur
 Si j'ai un conseil à donner
 Pour ménager les meurtrissures
 Éviter la déconfiture
 Méfiez-vous donc des gratuités !

L'athlète

Toujours plus haut, plus vit', plus loin
A dit un jour de Coubertin
L'homme est doué, aussi mesquin
Comment sauver une seconde?
Les poids et la compétition
Une saine alimentation
Ou peut-êt' juste une injection
Devenir le meilleur au monde

L'importanc' de participer
Ça l'air qu'il faut p'us trop s'y fier
Si un jour, on veut tout gagner
Ça prend l'talent d'un gentil druide
Pour préparer la bonn' potion
Pour avaler tous les millions
Il faut se comporter en cons
Dépendance des stéroïdes

Mais avant d'être idolâtré
Un athlète doit s'entraîner
Discipliné, bien modelé
Sa carri/ère est éphémère
Il doit connaît' un' gross' saison
Pour négocier l'augmentation
Éviter les dislocations
Car sa phobie est civi/ère

Un' fois blessé ou retraité
Que peut-il fair' d'autre que jouer
Quand on a jamais travaillé
Il faut un brin de vigilance
Hors le terrain, l'plus embêtant
C'est qu'il n'est pas le plus brillant
De biens gros muscl's, un p'tit quotient
Un peu gênant, son ignorance

Mais il n'est pas longtemps chômeur
Au mieux, il devient entraîneur
Ou il annonce un' livr' de beurre
Devient malgré lui un comique
Sur un cahier ou à [la] télé
Il fait de la publicité
Devrait apprendre à s'exprimer
Mêm' si pour lui, c'est pas [a]thlétique

L'athlèt' doit toujours fair' ses preuves
Et peu importe les épreuves
Doit êtr' capab' de grand's manoeuvres
Pour demeurer un accroch'-cœur
Ben ou Éric, pour être "Roy"
Doivent montrer qu'ils sont "l'Alpha"
Sinon ils deviendront "Bêta"
Le rêv' peut devenir horreur

Ma josephité (chanson grivoise)

J'ai vingt-six ans, bientôt vingt-sept
 Je vous l'avoue, je suis puceau
 J'ai hât' de pouvoir fair' trempette
 Ma josephité est pris' d'assaut

Mes frèr's et sœurs au désespoir
 J'suis l'p'tit dernier, pas [en]cor' marié
 Dans la famille, j'fais pas d'accroire
 Porter un jonc, c'est la fierté

J'embrase à déguster la cerise
 Tous les démons vienn'nt me hanter
 Il faut qu'un jour je m'exorcise
 Pour étouffer ce qui m'attise

Je comprends pas, je fais c'que j'peux
 J'ai des amis, j'suis à la mode
 Je socialis', mais dès que j'veux
 Aller plus loin, bien oh my God!

Là ça march' p'us, j'm'r'trouv' tout seul
 C'est pas facil, j'ai des besoins
 Quand j'ouïs les potins des grand's gueules
 Ça me piqu' comme un maringouin

J'suis p'us capabl', mon sac est plein
 Je m' imagine impresario
 Je suis habil', p'tit train va loin
 Et dans mes films, quels scénarios!

Un abrégé de mes fantasmes :
 Dans la voiture, en plein' nature
 À trois, à quatr', j'en ai des spasmes
 Bananes, crèm's et confitures
 Ses « oiseaux-verts » et mon épieu
 N'ont plus de feu et sont à terre

À trent'-cinq ans, presque trente-six
Je l'ai perdue, ma josephité
Ça [a] pris du temps pour qu'j'aboutisse
J'suis bien portant, pétant d'santé

Je vis tout seul, je l'ai choisi
Et remarquez qu'ça fait jaser
Mais j'suis jamais seul dans mon lit
J'ai pas perdu ma liberté

Madame Dupont

Moi, je détest' le commérage
 Car j'ai bonne réputation
 Je soigne toujours mon langage
 C'est une de mes dévotions
 C'est pas pour fair' du placottage
 Si j'vous parl' de madam' Dupont
 C'est que l'aut' jour dans le village
 La bru de Monsieur Sansfaçon
 Ent' deux corvées de grand ménage
 M'a fait' tout un' révélation
 « La bell ' Dupont revient d'voyage
 Avec un beau grand jeune blond
 Des bras d'béton et des tatouages
 Un vrai voyou, mon opinion
 Je pens' surtout que pour son âge
 La vieill' chipie perd la raison
 Pour éviter le mémérage
 On en *parle-t'y* à Gédéon? »

Madam' Dupont fait étalage
 De tout son charm', de tous ses dons
 Avec ses ail's, ell' n'a plus d'âge
 Butine comme un papillon
 Ell' dilapid' son héritage
 Et sans aucune hésitation
 Ell' vit même en concubinage
 Alimentant tous les soupçons
 Enrichissant le chuchotage
 « Vous vous souv'nez de son visage
 De tous ses plis qui_ornaient son front?
 Ils ont fondu tel un glaçage
 Comme le beurr' dans un poêlon
 C'est sans parler d'son doub' menton
 Qui_ est passé par le labourage
 Pis r'gardez-y don' les nichons
 Ça fait partie du jardinage
 Les plus beaux homm's de l'entourage
 Lui font la cour, c'est un outrage
 À la paroiss', à tout l'canton
 À notre orgueil, à notre image
 On en *parle-t'y* à Gédéon? »

À l'aventure, à l'abordage
 La bell' Manon voit l'horizon
 Comm' le soleil après l'orage
 Dans les draps de son Cupidon

Finir ses jours, elle envisage
 L'hiver, la plage ou le vison
 L'été, le bourbon, les voyages
 Au gré, au rythme des saisons
 L'amour et son apprentissage
 L'Adonis soigne son gazon
 Jouant bien son marivaudage
 Elle est toujours en pâmoison
 Volant au-delà des nuages
 On entend sourdre des bas-fonds
 L'écho des gens du voisinage
 A : « C'est un p'tit con, un avorton
 B : Madame et son libertinage
 A : Un parasite, un harpagon
 B : Je vous le dis va fair' naufrage »
 J'suis pas du genre à fair' sermon
 Je soigne toujours mon langage
 C'est ma natur', ma discrétion
 Mais faut livrer not' témoignage
 Avant qu'ell' fasse un aut' faux bond
 On peut encor' faire t-un sauvetage
 Si on en parle à Gédéon?

Les langu's sont sal's de bavardage
 À l'ord[r]' du jour, comm' de raison
 Le coup[l]' maudit dans un virage
 Damnée Manon et Apollon
 En face à face à un barrage
 Je pens' qu'elle avance à tâtons
 Je suis sûr qu'elle en mèn' pas large
 Elle a perdu ses illusions
 Manquant soudainement de courage
 Ell' s'est fait passer un savon
 Par un champion du sabotage
 Ell' file un très mauvais coton
 Étant bien loin du mari/age
 Son bel amour, son Cupidon
 N'était en fait rien qu'un mirage
 La pauv' Manon n'a plus de nom
 Dépossédée, sur le rivage
 Ell' tend la main à son patron
 « C'est bien dommag' : va au chômage! »
 Ses faux-amis sur les balcons
 La point'nt du doigt pour son pillage
 Tout l'canton parl' d'un' punition
 Du prix pour son dévergondage
 Maintenant, ell' prie, la dam' Dupont
 Quotidiennement, c'est son sevrage
 À g'noux, ell' demande pardon
 À tous les saints, à tous les sages
 À son défunt, le Gédéon

Talent

J'ai un certain petit talent
 Que je cultiv', que je défends
 Dans le regard de mes enfants
 J'suis important, je deviens grand

Une addition, une comptine
 A,B,C,D, récréation
 Un autre cont', la plasticine
 Queue de poisson ou création

J'ai un certain petit talent
 Que j'partage avec des enfants
 Je suis un grand qui se défend
 D'être un savant ou un géant

Une peinture, une aventure
 À l'eau, à pied, à numéros
 Une balad' dans la nature
 Dans la natur', redit l'écho

J'ai un certain petit talent
 Que je découvre au fil du temps
 Dans les sourir's, les compliments
 Des tout-petits à qui j'apprends

Si les plus grands ont « tout » compris
 Ils font valoir leur suffisance
 Et les petits, nus dans la vie
 Ont toujours faim de connaissance

J'ai un talent, j'en suis conscient
 Et je l'affirm' sans présomption
 Je tiens la main de mes gamins
 Pour les lendemains, pavant le chemin
 Où y_a pas qu'de bonn's intentions

Secret

On a tous en soi un jardin
 Un petit coin pour les secrets
 Un petit coin qu'on entretient
 Au loin des regards indiscrets
 Et on a tous quelques amis
 Ceux pour le bien, d'autr's pour le pire
 Un ou deux sont faits pour la vie
 Pour les jours gris et pour le rire

Quand le secret devient trop lourd
 Que le regard vous joue des tours
 Et quand le corps fait des détours
 Que le cœur saigne à contre-jour
 Il faut révéler son secret
 C'est pas facil', faut du courage
 Il faut alors crever l'abcès
 Laisser ensuit' passer l'orage
 Prend' le chemin du non-retour
 Saisir le jour, vivre l'amour
 Car vous connaissez bien l'adage
 Après la pluie, vient le beau temps

Donc une nuit, ma bonne amie
 A voulu s'épancher le cœur
 Ell' m'a raconté sa douleur
 Depuis qu'ell' mèn' un' double vie
 J'ai pas sur le coup bien saisi
 Elle avait tout, mon âme sœur
 Une carrièr', enfants, mari
 Elle était fait' pour le bonheur

Je l'ai écoutée me narrer
 Son grand amour très bien gardé
 Ell' m'a parlé d'sa vie cachée
 De sa détress', d'son grand amour
 J'étais secoué de décoder
 Tout' la tristess' dans son discours
 Quoi de plus grand que de chanter
 À tous les vents sa joie d'aimer?
 Quoi de plus beau que d'présenter
 À tous ses proch's l'êt[r]' tant aimé?

Pour mon amie, c'est différent
 On jug' son amour impossible
 Elle asphyxie, je la comprends!
 Un amour trop souvent la cible
 D'la société qui a érigé
 Une montagn' de préjugés
 Son inertie, ses conventions
 Sa manie de discriminer
 La société est polluée
 Mêm' l'air d'aimer en est vicié

La confidence terminée
 J'étais surpris, j'étais bouche bée
 Un court instant, j'ai cru rêver
 Mais son regard gris et voilé
 M'a rappelé la réalité
 Je l'ai étreinte, je l'ai laissée
 Sur mon épaule, s'abandonner
 De son secret, s'est délestée
 Du poids des larm's de tant d'années

Depuis ce jour, notre amitié
 S'est transformée, s'est fortifiée
 Ce qu'elle avait tant redouté
 Mon amie peut se consoler
 Je suis et je serai toujours
 (Quand le secret devient trop lourd
 Que le cœur saigne en contre-jour)
 Celui sur qui compter toujours

Je ne vous ai pas divulgué
 Le grand secret qu'ell' m'a confié
 J'pourrais chanter un aut' couplet
 Et puis peut-êt' vous l'dévoiler
 Mais un secret, c'est protégé
 Sous le sceau de la confi/ance
 De l'amitié, d'la confidence
 Voilà pourquoi elle s'est livrée

Pour terminer cette chanson
 Je vous transmets ce vieux dicton
 Venant du peuple amérindien
 « Avant de juger un' personne
 Pendant trois lun's, vous d'vez marcher
 Vous d'vez marcher dans ses souliers
 Avant de juger un' personne »

P'tit il

Je suis déraciné
Néanmoins, la misère
Errant et vagabond
Bon Dieu, laissez-moi faire!

J'suis un gars débranché
J'sais p'us comment j'm'appelle
Pelleteur de nuag's gris
Gribouilleur de l'ennui

J'ai perdu ma Visa
Visa et puis cassa
Assassine et mesquine
Ineptie du crédit

J'ai jeté ma télé
L'ai foutu au canal
Analys' pas sa cote
Qu'Ottawa! me fait suer...

Scusez pour les gros mots
Moros's et peu chauvins
Vingt ans su'_[l[es bancs d'école
Olé! Un pauv' de plus

Depuis trente ans, j'ai l'impression
De viv' dans un' spirale
Pour éviter la déraison
Ne pas trop avoir mal
J'ai décidé dem'retirer
De mieux goûter la vie
Y_a quelque temps, j'ai déniché
Un beau p'tit coin tranquille
Sans préjugés, tout innocence
Je l'appell' mon p'tit « il »
Y_est beau, y_est fin, c'est l'insouciance
« Il » m'a sauvé la vie

À l'université, t'as beau êt[r]' motivé
« Bollé » ou bien paumé, la seul' chose
assurée

C'est le bulletin final :
Les prêts à rembourser

J'haïs les profiteurs, menteurs et dictateurs
Les gens en uniform' qui abus'nt de leurs
galons
Tout c'la est dégradant, ça vraiment p'us
d'bon sens
Pour oublier, vaut mieux encore
s'payer [u]n'bonn' pinte...à leurs dépens

À nos tristes gouvernements
Je fais échec
Aux pions, aux fous qui form'nt sa cour
Je fais la guerre
Aux « bais'-les-pieds », aux « tends-la-
main »
Je fais la grève

Depuis trente ans, j'ai l'impression
De viv' dans un' spirale
Pour éviter la déraison
Ne pas trop avoir mal
J'ai décidé de m'retirer
De mieux goûter la vie
Y_a quelque temps, j'ai déniché
Un beau p'tit coin tranquille
Sans préjugés, tout innocence
Je l'appell' mon p'tit « il »
Y_est beau, y_est fin, c'est l'insouciance
« Il » m'a sauvé la vie

C'est mon p'tit « il »
Mon petit coin tranquille
« Il » m'a redonné vie

Souvenance

Étaient venus avant
Qu'le soleil ne s'éveille
Avaient ouvert la terre
Jusqu'au bord de la mer
S'étaient usé les mains
À défricher le temps
Avaient vaincu les vents
À braver les demains

À la venue des ombres
À l'abri du silence
Racontaient la vie de leurs pères
Et quand les mots dansaient
Bercés par les légendes
La langue des ancêtres coulait...
Dans leur sang
Dans mon sang

Étaient restés debout
Malgré l'usur' du temps
Avaient gardé au coeur
Les croyanc's de leurs mères
Avaient légué l'amour
Un trésor aux enfants
Avaient bâti ensemble
L'âme d'un pays

À l'aurore du siècle
À l'aube des tournants
Revivaient la vie des grands-pères
Et quand les gens chantaient
Grisés de souvenirs
La sève des ancêtres coulait...
Dans leur sang
Dans mon sang

Pluie d'été

Un nuag' rose
Sur la terr' pose
Son regard au sourir' morose
Métamorphose
Son cœur explose
Coul'nt alors des larmes grandioses

Ciel magnifique
D'aspect magique
Se déguis', prend un air tragique
Triste musique
Jour nostalgique
L'orage a le cœur pathétique

La fleur qui dort soudainement est éclos
Alléluia! crierà le dahlia

L'apothéose
Un' virtuose
De la nature en osmose

Comme nos grands-pères

Un jus d'orang' fraîchement pressée
 Les confitur's de ma grand-mère
 Un café aromatisé
 Et la rosée sur tes paupières
 Je me nourris à grand's bouffées
 Du quotidien, de l'ordinaire
 Je me souviens, j'ai retrouvé
 L'odeur de lys de mes hi/ers

**Dans la foulée de nos grands pères
 Fendre la pierr', moudre le grain
 Dans la pensée de nos grands-pères
 Faire jardin, s'donner la main
 Dans la lignée de nos grands-pères
 Donner la vie, bâtir pays**

Il y_a jadis, je me souviens
 La magie ros' , le rêve bleu
 Dans mes souvenirs, les jours heureux
 Les autres moins, se sont éteints
 Il y_a maintenant, il y_a demain
 Le vin nouveau, le pot-au-feu
 Les petits pots de nos grands-mères
 La poésie de nos rivières

Dans la foulée de nos grands pères...

Il y_a certaines habitudes
 Le petit feu souvent s'éteint
 Il y_a la pir' des solitudes
 Chanter à deux le mêm' refrain
 Pour acquérir une quiétude
 Rompre le pain, manger la mie
 Un sentiment de plénitude
 Boir' dans un' seul' coupe de vin

Dans la foulée de nos grands pères...

Peu importe les mots

Cela m'est un honneur que de chanter
 Molière
 Dont le cœur a conquis les dames
 minaudières
 Tirades les plus pauvr's que croc-en-jambe
 oblige
 Savantes, rich's boutad's que l'avar' ne
 néglige
 Les farces, fourberies et la tartuferie
 Jean-Baptist' Poquelin, comique de génie

**Peu importe les mots
 Je saisis ton message
 Peu import' ton niveau
 Ta langu' fait son passage
 Ce qu'il y_a de plus beau
 C'est d'avoir une langue
 Et le plus beau cadeau :
 Pouvoir se fair' comprendre**

A toué jour, ch'parl' din mots des bell's-
 soeurs de Tremblay
 Ceux qui henniss'nt tout haut dans les
souérées d'Bingo
 Ceux qui crient « Maudit' mard', j'veux sortir
 de ma crasse »
 Comm' l'a *faite* Lis' Paquett' pis sa grand'
 chum Pierrette
 Chus pas sûr du savon qui peut laver le
 cœur
 Mais chus sûr qu'mêm' dans crass', chacun
 [a] droit au bonheur

**Peu importe les mots
 Je saisis ton message
 Peu import' ton niveau
 Ta langu' fait son passage
 Ce qu'il y_a de plus beau
 C'est d'avoir une langue
 Et le plus beau cadeau :
 Pouvoir se fair' comprendre**

Entre la détresse et l'enchantement
 d'Gabrielle
 Au grand vent sec des plain's, une langue a
 des ailes
 Sur la rue Deschambault, l'enfance et
 l'insouciance
 Une petit' poul' d'eau, une plume qui danse
 Un bonheur d'occasion, la misère en
 vacances
 Roy est devenue reine au pays de Riel

Peu importe les mots
Je saisis ton message
Peu import' ton niveau
Ta langu' fait son passage
Ce qu'il y_a de plus beau
C'est d'avoir une langue
Et le plus beau cadeau :
Pouvoir se fair' comprendre

J't'avais-t-i' point dit que j'te chanterais la
 Sagouine
 J'la counais d'puis [u]n'escousse, c'est la
 fill' d'Antonine
 Son histouèr' m'a borcé comm' parsoune a
 jamais
 Comm' son houme Gapi, de l'espouèr' qui
 pêchait
 L'pays d'Évangéline, une chouse est
 sertaine
 La souvenanc', les demains, toujou' ben
 vaut la peine

Peu importe les mots
Je saisis ton message
Peu import' ton niveau
Ta langu' fait son passage
Ce qu'il y_a de plus beau
C'est d'avoir une langue
Et le plus beau cadeau :
Pouvoir se fair' comprendre

Déconstruction du dimanche

Les bretteurs du dimanche
 En horreur du lendemain
 Ont la main sur la planche
 Et le cœur sur le pain

N'ayant pas d'quoi fouetter une aile
 Ils s'envoient donc dans de beaux draps
 Et se retrouv'nt au septièm' ciel
 Avec un peu d'plomb dans le chat

**Au lieu d'se fair' du mauvais pain
 Ils batt'nt le sang quand il est chaud**

Ayant passé une nuit double
 Doiv'nt ensuit' mett[r]' les bouchées
 blanches
 Pour avoir bretté en eaux troubles
 Car tout' bonn' chose a un dimanche

**Au lieu d'se fair' du mauvais pain
 Ils batt'nt le sang quand il est chaud**

Synthèse

Disons qu'y_en peut p'us
 Au bout du rouleau
 Il a son voyage
 Et puis Théo rit
 Y_a plus aucun jus
 Fini, à zéro
 Citron demand' un remorquage
 Théo rit de son agonie

Tanné, écoeuré
 Le jeune blanc-bec
 Au bord de la crise
 Pénible accouchement
 Plus aucun' maîtrise
 C'tait à peu près l'temps
 La machine à terre
 Trop téléchargé !
 La mémoire avec
 Petit's parenthèses
 A s'recharg' pas vite
 Ça m'en a tout l'air
 Les neuron's à « off »
 Faut pas y parler
 Y_est déconnecté

Y_a juste une affaire
 Qui peut l'allumer
 C'est prendre un' bonn' « poff »
 S'envoyer en l'air
 Pour se décharger
 Du surplus de livres
 Qu'il s'est enfilés
 Et des mots de cuivre
 Tout enluminés
 Pour tout oublier
 Oui, tout oublier
 Pour pouvoir ensuite
 Mieux recommencer
 Mieux recommencer

TABLE DES CHANSONS

Vers incarnats et indigo : le temps de l'amour

Hâte de vieillir	18
Mains des lendemains	20
Mademoiselle Dumoulin	22
Depuis une heure	24
Un jour peut-être	25
Ivresse	26
Petit logis	27
L'amphitryon	28
Mes rêves les plus fous	30
Depuis ce soir	31
La vie à deux	33
En vers, l'un et l'autre	35
Derniers vers	36

Vers anthracite et fumagine : le temps de la mort

Promenade nocturne	38
Conte ou légende ?	39
J'aurais donc dû	41
Déjà trop tard	43
Avant que viennent les grandes gelées	45
Sophie	47
Plus longue que la vie	49
La morale	50
Deuil	51

Vers tournesol et vers émeraude : le temps du rire et le temps de la vie

Qui verra Vira	53
Et on rira	55
Couenne dure	56
L'athlète	59
Ma josephité (chanson grivoise)	61
Madame Dupont	63
Talent	65
Secret	66
P'tit « il »	68
Souvenance	70
Pluie d'été	71
Comme nos grands-pères	72
Peu importe les mots	73
Déconstruction du dimanche	75
Synthèse	76

CHAPITRE PREMIER

CLASSIFICATION DE LA CHANSON

1- Typologie de la chanson

On sait que la chanson permet de raconter une histoire en quelques strophes seulement. Elle peut aussi prendre, en plus de la forme du récit, celle de la poésie. D'après Marc Gagné¹, spécialiste de la chanson à l'université Laval, elle peut aussi être dramatique, mettant parfois en scène des dialoguants, ou encore, « essayiste », c'est-à-dire chanson charge, chanson engagée ou chanson essai. Gagné y ajoute une autre catégorie, celle de la chanson fantaisiste qui inclurait chanson burlesque, comique, parodique, etc.

Cette catégorisation diffère de la typologie suggérée par Jacques Julien² où on retrouve deux grands types de chansons. *Primo*, celle savante qui s'apparente au lied allemand, à la mélodie française et à l'opéra. Cette chanson se rattache à une musique dite « savante », classique ou distinguée. *Secundo*, il y a la chanson populaire qui

¹ Je m'inspire ici des notes du cours *Écriture de la chanson* (FRN-19061), donné par Marc Gagné à l'Université Laval.

² Jacques Julien, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 75-91.

regroupe, d'une part, la chanson folklorique ou traditionnelle et, d'autre part, la chanson de variétés. Qu'elle soit chansonnette légère (propre au music-hall) ou chanson commerciale et sentimentale (le yéyé des années 60), chanson country ou western, chanson à danser ou parfois aux paroles fort simples et réductrices, la chanson populaire, qui accueille en son sein tous les styles, est souvent vue comme simplette ou « quétaine » et se voit attribuer l'étiquette de mineure.

Par opposition à cette chanson « facile » se propage la chanson dite à texte. Cette chanson de lettrés prend naissance à la fin des années cinquante et fait partie intégrante de la révolution tranquille. Propagée par les chansonniers, elle se rapproche de la chanson appelée savante.

Hormis cette dénomination de spécialistes, on peut se demander comment les gens qui pratiquent l'art de la chanson classent celle-ci. Pour y répondre, on n'a qu'à regarder le Gala de l'ADISQ où, pour l'occasion, on remet une myriade de récompenses aux artisans de la chanson. On offre une petite statuette dans la catégorie de la chanson « pop », une pour la chanson rock, une autre pour celle « hip hop », « techno », ou encore « folk » ou country. Et c'est sans parler des multiples genres hybrides issus de mélanges tels le « pop-rock » ou le « folk-rock ». Mais donne-t-on un Félix pour souligner la plus belle chanson d'amour, la plus belle chanson narrative ou celle qui est la plus

engagée ? Décerne-t-on un prix dans la catégorie poésie-country, genre pratiqué par Richard Desjardins? Bien sûr que non. Mis à part le trophée de l'auteur-compositeur de l'année et celui de la chanson de l'année (les retombées de ce prix vont plutôt à l'interprète), seules catégories où le parolier est pris en considération, on ne se préoccupe pas du texte pour catégoriser la chanson.

C'est donc dire que c'est le style musical qui va servir à désigner de manière plus spécifique la chanson. On parle ainsi d'un nouveau son « folk », d'un groupe rock néophyte ou du plus récent disque « hip hop ». Dans les médias, qui assurent la diffusion de la chanson, directement tributaires de son succès, lorsque l'annonceur ne parle pas de musique pour distinguer la chanson, il utilisera alors le nom du chanteur. Par conséquent, on écoute une chanson de Ginette Reno, un air d'Isabelle Boulay ou une « toune » de Céline Dion, toutes reconnues comme interprètes.

La chanson est ainsi désignée, soit par le genre musical, soit par l'interprète. Que reste-t-il du texte? Autrefois existaient les romances, les complaintes et les ballades. Il n'y en a plus. N'existe aujourd'hui qu'une seule chanson que les chercheurs regroupent en fonction de sa thématique. Par exemple, on décrit la chanson à texte comme étant amoureuse (ici, pas de surprise! cela on le savait), mais aussi guerrière,

sociale et contestataire. D'après Julien, le genre qui retient le plus l'attention, qui représente le cœur et l'essence même de la chanson s'avère la chanson poétique. Elle est, à son avis, la « création la plus originale, la plus québécoise, la plus riche³ » qui soit. On ira même jusqu'à appeler son créateur « poète-chansonnier ».

Afin d'entendre les chansons de ces poètes chantants au Québec, il fallait visiter, dans les années soixante, quelques granges désaffectées que la jeunesse collégiale et universitaire prend d'assaut et qui deviendront des boîtes à chansons. En quête de vérité, de liberté et de la préservation de ses origines dans le but de définir sa propre identité, le chansonnier emprunte au folklore dans sa manière de chanter et dans l'utilisation d'instruments traditionnels. Celle nouvelle chanson québécoise, également dite poétique, est l'apanage de jeunes auteurs qui accordent une attention particulière à leurs paroles afin de bien chanter le pays.

En résumé, la typologie de la chanson se fait selon le genre musical ou d'après le nom de l'interprète. Lorsqu'on regarde de plus près son texte, on peut la classer en fonction de la thématique exploitée ou de son rapprochement avec un autre genre, la chanson poétique par exemple. Par conséquent, avant d'examiner où se situe la démarcation, la mince

³ *Ibid.*, p. 87.

ligne distinguant la chanson du poème, nous allons nous interroger sur les traits génériques de la chanson.

2- La chanson, un genre?

On dit d'elle qu'elle est un « genre mineur », mais en réalité, fait-elle réellement partie de la taxinomie littéraire pour en être ainsi affublée? La plupart des poéticiens et des théoriciens, quand ils évoquent des genres littéraires, s'entendent pour dire que la délimitation générique demeure nébuleuse. Ces derniers mentionnent que le genre s'élabore lorsqu'il réunit certains traits importants ou lorsqu'on peut observer la présence commune de paramètres essentiels aux œuvres; il reste que le genre n'est pas pour autant immuable. Roman Jakobson parle d'une « dominante⁴ » autour de laquelle s'articulent les œuvres, y compris l'œuvre d'un artiste et l'art d'une époque.

De nombreux ouvrages ont été réalisés, et cela, avec différentes approches critiques, que ce soit la linguistique, la sémiotique, la rhétorique ou la philosophie, où nombre de chercheurs ont tenté de définir la notion de genre. Selon Dominique Combe, « la distinction des genres (...) est essentiellement rhétorique dans son principe⁵ ». Voilà pourquoi la

⁴ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1973, p. 145.

⁵ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Éd. Hachette, 1992, p. 79.

classification typologique des textes littéraires revient souvent à la triade canonique, qui remonte à *La Poétique* d'Aristote, laquelle comprend le genre dramatique, le genre narratif et le genre lyrique.

Si, parfois, on dit que la chanson appartient au genre lyrique, on note souvent aussi l'absence de son appartenance à une catégorie littéraire. Est-ce parce qu'elle existe avant tout dans l'expression de l'oralité, « le seul art exclusivement oral⁶ », nous dit Zumthor? La poésie, de son côté, bien qu'il soit admis par les chercheurs qu'elle soit très difficile à cerner et à délimiter par sa forme, peut s'exprimer de diverses manières en empruntant aux différents genres; c'est ainsi qu'on utilisera les sous-catégories appelées lyrique, élégiaque, dialoguée, épique et même satirique. La chanson, qui accueille en son sein autant de formes et de genres, crée également des formes hybrides similaires à la poésie : chanson poétique, dramatique, narrative, essayiste ou fantaisiste. Encore une fois, ces mélanges devraient être classés dans la structure générique avec laquelle ils ont le plus de caractères communs, les « conventions constituantes⁷ » selon Jean-Marie Schaeffer.

C'est avec la poésie lyrique que la chanson partage le plus d'éléments. D'abord, on sait qu'autrefois, la poésie, appelée à être chantée et

⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 84.

⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p.159.

accompagnée de la lyre, donna naissance au lyrisme. Ensuite, le mot *lyrique* (au pluriel) se traduit en anglais par *lyrics* et signifie *paroles* de chanson. De plus, on reconnaît au « lyrique » la présence du vers, de la subjectivité et de la non-fiction.

Käte Hamburger différencie deux genres littéraires, la fiction incluant le narratif et le dramatique, et la poésie. Elle mentionne que le « lyrique » est relié au genre non fictionnel pour autant que le *Je-Origine* qui parle appartienne à l'énonciation historique ou référentielle. Hamburger confirme que ce JE lyrique est un sujet d'énonciation et qu'il permet au lecteur de s'identifier dans l'immédiateté⁸. Certes, l'énoncé peut être fictif, mais le sujet de cette expérience, ajoute la chercheuse, ne peut être que réel. On comprend que le lyrisme est l'expression d'un « je », celui du poète qui s'exprime toujours en son nom, en rapport avec lui-même et que cette énonciation centrée sur la première personne correspond à la fonction émotive de Jakobson. Il se peut que le poème soit écrit à une autre personne qu'au « je » et, même dans ce cas, l'auteur parle en son nom, de telle sorte qu'il s'agit d'un énoncé de réalité et non d'un énoncé fictif.

Bien entendu, le sujet de l'énonciation ne s'actualisera qu'à travers les nombreuses contraintes rattachées au discours sur lequel il agit. Enfin, si

⁸ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 1986, p. 238-243.

on considère le poème et la chanson, on constate, entre autres, que le lieu d'énonciation (lecture solitaire *versus* diffusion publique) ainsi que le moyen physique de réalisation de l'acte d'énonciation diffèrent (le disque et la réception orale, à l'opposé de l'écrit) et s'avèrent des signes génériques distinctifs.

3- La chanson, un poème?

« Un poème se tient dans le langage, dans la lecture. Une chanson se tient dans des langages, dans la mise en scène d'un spectacle⁹ ». La chanson subsiste dans l'oralité, pour être entendue, même si, aujourd'hui, elle s'exerce au contact de l'écriture et qu'elle est dédiée à un auditoire public. Le poème, quant à lui, n'existe pratiquement que pour être lu (mis à part quelques occasions où on le déclame) et sa perception est principalement solitaire. Ce dernier profite toutefois de la renommée et du statut notoire que lui confère la littérature. Les gens ne voient la chanson que sous son angle littéraire alors qu'elle existe pour circuler de bouche à oreille dans le but de rejoindre le plus de gens possible. Le public plus large de la chanson s'oppose à celui, plus restreint, de la poésie.

La chanson est donc cet art considéré comme mineur et ayant le nombril encore vert, particulièrement au Québec, où elle fait figure

⁹ André Gervais, SAS, Montréal, Triptyque, 1994, p. 176.

d'éphèbe, et elle se voit opposer à la poésie, sa rivale, sa complice et grande sœur majeure, le nombril des vers. « Défense de déposer de la musique au bord de mes vers », a dit Victor Hugo, alors que Paul Verlaine, dans son *Art poétique*, clamait: « De la musique avant toute chose. » On sait qu'un poème peut devenir une chanson et on en connaît plusieurs. Est-ce à dire que ces poèmes ont été « minorisés »? Pas du tout. Georges Brassens, qui a composé plusieurs musiques sur les vers de Hugo, Villon, Lamartine et autres, révèle qu'il le fait par « envie de les [les poètes] faire connaître à tout le monde. Surtout à ceux qui n'ouvriront jamais un livre de poésie de leur vie¹⁰. »

Pour Louis Aragon, « la mise en chanson d'un poème est (...) une forme supérieure de la critique poétique. C'est une critique créatrice; elle recrée le poème, elle y choisit, elle donne à un vers une importance, une valeur qu'il n'avait pas, le répète, en fait un refrain. Ne me dites pas, lance l'auteur, qu'elle déforme le poème, elle lui donne une autre vitesse, un poids différent¹¹. » D'autant qu'avec ses multiples possibilités d'interprétations et l'ajout musical dont il bénéficie (incluant parfois un découpage et des choix à effectuer), le poème mis en musique devient une sorte « d'hypertexte¹² » ou de texte transformé ou transposé, comme l'a appelé Genette.

¹⁰ Cité par Amont, *op. cit.*, p. 244.

¹¹ *Ibid.*, p. 243.

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 11-12.

D'autres ont cependant préféré jouer les trompe-l'œil. C'est le cas, entre autres, de poètes qui coiffent leurs œuvres du titre de chant, romance, ou complainte¹³. Cela ne signifie en rien qu'elles tiennent de la chanson. Il faut se méfier du piège que peuvent constituer ces « noms génériques [qui] déterminent rarement de manière univoque les textes qu'ils identifient¹⁴. » Tel fut le cas chez Aragon qui, pourtant, n'a jamais cru écrire des chansons. Il visait plutôt à « en faire un profit tout métaphorique, et nullement (...) recommencer le folklore, (...) [et] si le vocabulaire musical suffit à faire la musique, disait Aragon, vous m'en verrez fort étonné¹⁵. ». Ce dernier mentionne que, lorsque les poètes affirmaient « chanter », ils ne le faisaient pas selon l'acception à laquelle on s'attend, mais plutôt au sens figuré de « célébrer », de se lever debout et de proclamer quelque chose. Par conséquent, un tel titre peut susciter l'ambiguïté chez le récepteur, lui suggérer une lecture différente, empreinte de musique et de rythme.

¹³ Ce n'est pas seulement le cas des poètes. Les trois volumes de l'autobiographie de Robbe-Grillet portent le titre *Romanesques* ; une partie du recueil poétique d'Yves Bonnefoy *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* est qualifiée de « théâtre » ; et Aragon intitule un recueil poétique *Le Roman inachevé*. (Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, Coll. Les topos, 1997, p. 113). Du côté de la chanson, je n'ai pas recensé de titres qui pourraient évoquer d'autres genres. Plusieurs chansons, en contrepartie, portent un titre teinté de musique ou de ses composantes : « Complainte du phoque en Alaska », « Harmonie du soir à Châteauguay », « Hymne au printemps », « Un air d'été », « Les vieux pianos », « Un chanteur chante », etc.

¹⁴ Schaeffer, *op.cit.*, p. 86.

¹⁵ Louis Aragon, *Les yeux d'Elsa* suivi de *La Diane française*, Paris, Seghers, 1968, p. 25-26.

Examinons de plus près maintenant la poésie de Verlaine dont on a souvent dit qu'elle était unique parce qu'elle était surtout de la musique. Rien d'étonnant alors de parler chez Verlaine de poésie musicale puisque tout chez lui invite à parler ainsi de son œuvre. Relisons les titres de ces poèmes, ils portent les noms d'ariettes, de chansons ou de mandolines tandis que les recueils s'intitulent : *La bonne chanson*, *Chansons pour elles* ou encore *Romances sans paroles*. On aura noté que le titre de ce dernier recueil constitue un emprunt au compositeur Mendelsohn.

Il serait facile de penser qu'il y a de véritables chansons dans les poèmes de Verlaine. Ce n'est pas le cas. Eléonore Zimmerman, parlant du poème *La mauvaise chanson*, déclare : « En dépit du titre originel il ne s'agit donc pas d'une « chanson », et les répétitions, assez fréquentes, sont là à des fins de pure rhétorique, pour structurer la phrase, lier deux sections, ou faire ressortir une idée¹⁶. » *Romances sans paroles* porte à croire que chaque poème constitue une chanson, alors que dans les faits, cela demeure exceptionnel¹⁷.

¹⁶ Eléonore M. Zimmerman, *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 46-47.

¹⁷ Zimmerman mentionne que « A Poor Young Shepherd est le seul poème qui rappelle ce genre, plus par le contenu d'ailleurs que par la forme. En effet, alors que le refrain d'une vraie chanson populaire, faite pour être chantée, revient après chaque strophe, ici seule la première strophe est reprise tout entière à la fin du poème. (...) Le contexte syntactique varie souvent et amuse parce qu'il surprend. La vraie chanson populaire raconte en général une histoire et progresse donc constamment. (...) A Poor Young Shepherd rappelle la chanson populaire, bergers et bergères, amours purs et innocents, refrain même, quoiqu'il soit de nature différente, et par là le lecteur se sent porté à accepter cette naïveté que le style habilement simple reflète si bien. » (*Magies de Verlaine*, p. 47).

Si la chercheuse se base sur la forme du refrain et un contenu « naïf » pour décider qu'un poème a la forme d'une chanson, cette démonstration m'apparaît incomplète et bien faible. Selon elle, il n'existerait qu'une forme de refrain, revenant à intervalles réguliers entre les strophes, alors qu'il existe, comme nous le verrons, plus d'une sorte de refrain. Ainsi, l'auteure hésite à qualifier le poème de chanson puisque le refrain diffère légèrement de la forme la plus connue, celle qui revient entre chaque couplet. Toutefois, quand elle parle du contenu du texte, elle ne doute pas qu'il s'agisse d'une « vraie chanson populaire » à cause du mode narratif et de la naïveté qui s'en dégage. Je crois plutôt que Zimmerman attribue au mot populaire le sens péjoratif dont on a fait mention en introduction. Ce que nous aurions voulu savoir, c'est comment la chanson populaire se constituait pour être « vraie » du temps de Verlaine. Mais Zimmerman ne l'explique pas.

Gilles Vannier s'est aussi interrogé sur la valeur musicale de la poésie verlainienne. À son avis, le poète n'invente pas la poésie musicale, mais fait plutôt entendre la langue française pour en dégager des mots une nouvelle pureté :

Un poème s'écoute d'une tout autre manière qu'une pièce musicale, affirme Vannier. Ainsi peut se comprendre le titre véritablement stupéfiant de *Romances sans paroles*, comme si un musicien parlait de « symphonie sans notes », ou un peintre de « tableau sans lignes et sans couleurs ». Il ne s'agit nullement d'une musique où les mots seraient des sons, mais d'une poésie réduite (réduire signifiant ici

décanter) à la langue entendue dans toute sa saveur et son authenticité¹⁸.

Selon lui, la langue française (dans les poèmes de Verlaine) serait moins une langue musicale qu'une langue qui se prête agréablement bien à la langue écrite à cause de ses résonances. Vannier reconnaît qu'on puisse mettre en musique le français. Et certains poèmes de Verlaine ayant subi cette épreuve ne sont devenus « qu'aimables divertissements¹⁹ ». S'il faut en croire le chercheur, la poésie de Verlaine, pour être musicale, doit se suffire à elle-même dans la langue écrite, et il n'est aucunement nécessaire d'y ajouter une musique. Possible. On ne débattrait pas cette question, mais j'abonderais dans le même sens que Brassens, qui a d'ailleurs mis en musique « Colombine » de Verlaine, pour dire qu'un poème mis en musique peut devenir une chanson et par le fait même populaire et accessible.

On sait que la chanson touche le plus grand nombre de personnes, qu'elle prend son élan et est très féconde dans l'oralité, au contraire du poème qui restreint son public à cause du livre et de l'imprimé. Paul Zumthor a très bien montré, dans son *Introduction à la poésie orale*, le fossé qui s'est creusé entre poésie orale et chanson depuis l'avènement de l'imprimerie et la publication de la poésie (comme texte littéraire). Cet

¹⁸ Gilles Vannier, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Mayenne, Éd. Champ Vallon, Coll. Champ Poétique, 1993, p. 136.

¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

écart explique pourquoi les littéraires ont longtemps boudé, voire méprisé la chanson au détriment de la poésie. « Quel dommage que la poésie ait un nom particulier et que les poètes forment une classe spéciale²⁰ », dira Paul Éluard.

Ce fossé est en partie responsable de la mauvaise interprétation qu'on peut faire des genres lorsque le poème est coiffé d'un intitulé générique (« chanson ») comme on vient de le voir. « Les dérives historiques des noms de genres sous la pression de l'écriture, ainsi désignées par Jean-Marie Schaeffer, sont telles que de nombreux noms de genres liés originellement à des performances orales ont relâché, sinon coupé leur lien avec cette origine : c'est le cas de la *ballade*, (...) du *rondeau*, des *lamentations*, en partie de la chanson, etc. (...) En perdant leur référence originaire à l'oralité, les noms génériques changent donc partiellement de signification²¹ ».

De toute évidence, la chanson est bien différente du poème. À la base, elle est métissage de paroles et de musique dans le but d'être entendue publiquement, ne vivant que dans l'oralité. Par contre, il est possible d'avoir autant d'interprétations variées, pour les mêmes paroles, qu'il y aurait de chanteurs à les offrir. Libre à l'auteur ou au compositeur

²⁰ Cité par Amont, *op. cit.*, p. 242.

²¹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 87-88.

d'effectuer des retouches à chaque interprétation. Ce n'est pas le cas du poème, texte écrit qui se retrouve figé sur le papier. La chanson doit toutefois se conformer à des normes et des contraintes d'édition et de représentation. Pour être diffusée à la radio, par exemple, elle doit respecter une durée moyenne de trois minutes, ou sur scène, répondre aux impératifs de la performance en direct. Pour faciliter sa compréhension et sa mémorisation, le plus souvent, elle possède des rimes, un refrain, des éléments répétés. Tandis que le poème, de son côté, jouit de nos jours de bien grandes libertés; il est affranchi, entre autres, des règles de versification, il s'exprime dans une forme libre et crée son propre modèle. La chanson, en somme, reste largement tributaire des contraintes qui correspondent à l'époque où la poésie était d'abord conçue comme ornementale.

On l'a déjà dit, la poésie est faite pour être lue, mais à l'occasion on l'entend être dite. Quand on en fait la lecture à haute voix, lorsqu'on assiste à la déclamation de poèmes, on peut entendre alors la musicalité des mots et accéder à un autre niveau de réception voire d'interprétation ou de compréhension. Dès lors, on pourrait dire qu'elle tend à se rapprocher de la chanson. Par ailleurs, si on faisait la lecture d'une chanson, en isolant le texte, nous commettrions deux graves impairs envers son genre, puisque, d'une part, la chanson, qui n'existe que dans l'oralité, n'est faite que pour être entendue, et que d'autre part, on

omettrait alors les autres langages de la chanson, la musique et l'interprétation vocale. On sait qu'on ne peut faire abstraction de ces éléments. Cependant, comment pourrait-on alors qualifier ce texte lu, isolé de sa musique et privé de sa voix, en évitant d'indiquer au récepteur qu'il s'agit d'une chanson? Pensera-t-il qu'il est en présence d'un poème, d'un récit narratif ou d'une autre forme?

Pour arriver à faire une juste analyse d'une chanson, on devrait tenir compte de sa tripartition, sans oublier le contexte extratextuel (sociohistorique, sociopolitique, etc.) de l'époque où elle a été livrée. Pour l'objet que j'ai choisi de privilégier, c'est-à-dire les paroles, l'analyse permettra de voir dans quelle mesure la chanson partage des traits communs avec le poème.

CHAPITRE DEUXIÈME

ÉLÉMENTS COMMUNS AVEC LE POÈME

Paul Zumthor dit de la chanson qu'elle est la seule poésie orale à survivre au passage du temps¹. Si on considère uniquement les paroles d'une chanson, écartant la composante musicale et la voix de l'interprète, peut-on alors envisager ce texte comme un poème? Il existe plusieurs ressemblances entre les mots d'une chanson et un poème, tant au niveau de sa forme externe que dans son discours, de la même façon que la chanson entretient des écarts avec le poème².

La chanson est, selon Giroux³, le fruit de la combinaison de quatre systèmes : système linguistique, système musical, système d'interprétation vocale et système de la performance scénique. Le système linguistique de la chanson, comme le poème, repose également sur la versification. En français, le vers s'articule sur la prosodie

¹ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 84.

² Aux fins de notre étude, on ne tiendra compte que des marques externes communes au poème et à la chanson, c'est-à-dire les composantes majeures de la prosodie telles qu'énumérées par Paul Delbouille (« Prosodie » dans *Introduction aux études littéraires: méthodes du texte*, Duculot, Paris, p. 156, sous la direction de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn.) et présentes dans la grille de Robert Giroux (« De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire » dans *La chanson prend ses airs*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 168). Ce dernier y propose une approche sémiotique de la chanson. Au niveau des paroles, il fragmente sa grille en deux plans : le contenu et l'expression, elle-même subdivisée, entre autres, par le métrique et le sonore (la phonétique et la prosodie).

³ Robert Giroux et Coll., *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 19-20.

syllabique, c'est-à-dire que c'est le compte des syllabes et leur accentuation qui font le vers. Celui-ci suit un découpage syntaxique et rythmique, en fonction des coupes et des accents, formant ainsi un ensemble métrique et sonore (grâce à ses rimes) porteur et créateur de sens.

En outre, Giroux mentionne la présence de la strophe au sein de la chanson, laquelle fait aussi partie du poème. On sait que la strophe structure les vers dans un groupe, non seulement pour les lier, mais aussi en vue de les organiser de manière à fonder entre eux des correspondances sonores (les rimes) et métriques (nombre syllabique) pour ainsi créer un ensemble. La chanson se limite à deux types de strophes : le refrain et le couplet.

1- Le refrain

Dans une émission télévisée, une interprète racontait qu'elle avait eu un trou de mémoire en chantant *Le fils de Superman*. Le même soir, l'auteur de la chanson, Luc Plamondon expliqua cet oubli en ces termes: « Cette chanson est plus difficile à retenir parce qu'elle n'a pas de refrain. » C'est comme le besoin annuel que j'ai de faire le même voyage au Témiscouata, comme une sorte de pèlerinage. Pour bien des gens, ça peut sembler banal, anodin ou répétitif de voir toujours les mêmes choses,

mais en fait, pour moi, c'est quelque chose de rassurant comme une ritournelle, comme le refrain d'une chanson qu'on répète inlassablement. On le connaît par cœur mais on continue tout de même à le chanter.

L'idée de refrain viendrait du temps des troubadours où il marquait la répétition. En outre, le mot, dont l'origine est du vieux français « *refraindre* ⁴ », vise à « briser » le rythme, à changer le tempo. C'est le cas dans la chanson de geste, en fin de laisse, des vers plus courts qui servent de refrain. Zumthor affirme « que l'usage du refrain constitue un trait spécifique d'oralité, [que] le refrain choral manifeste de la manière la plus explicite le besoin de participation collective qui fonde socialement la poésie orale ⁵. » Par ailleurs, le refrain et la rime, cette dernière étant particulièrement présente au sein du refrain, facilitent les repérages, la rétention et la mémorisation. Cette suite de phrases ou de mots, généralement répétée à la fin de chaque couplet, agit comme un leitmotiv dans la chanson et fait le pont entre les différents couplets, fragmentant la chanson en sous-ensembles, en moments indépendants les uns des autres.

Dans la chanson moderne, il y a des textes qui ne possèdent pas de refrain alors que certains paroliers ne jurent pourtant que par ce procédé :

⁴ Marcel Amont, *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson?*, p. 278.

⁵ Zumthor, *op cit.*, p. 101.

« Le refrain, c'est toute la chanson ⁶», déclare Pierre Delanoë. Vu son importance, le refrain compte différentes formes; jetons-y un coup d'œil⁷.

Le refrain externe non varié est certainement la forme de refrain la plus traditionnelle, la plus connue et la plus répandue en chanson. Ce refrain est répété après différents couplets et il n'est pas varié, les éléments répétés demeurent les mêmes. Très souvent, sur le plan musical, ce type de refrain est autonome et possède sa propre musique. À titre d'exemple, pensons à Gilles Vigneault et son *Gens du pays c'est votre tour / De vous laisser parler d'amour*. C'est aussi le cas des textes *Derniers Vers*, *Petit Logis* et *Qui verra Vira...*

Le refrain externe varié est aussi répété après les couplets mais il se compose d'éléments variants et invariants. Le refrain de *Cœur de rocker* (texte de Luc Plamondon, interprété par Julien Clerc) est une strophe de quatre vers dont les deux premiers ne changent absolument pas : *Avec mon cœur de rocker / J'ai jamais su dire je t'aime*. Un seul mot est modifié dans le troisième vers : *Oui mais maman j't'aimais quand même* devient *Oui mais baby j't'aimais quand même*, tandis que le dernier vers subit de légères transformations : de *Oh comme personne t'a jamais aimée*, il devient *Comme personne t'a jamais aimée*, et en dernier lieu, *Comme j'pourrai plus jamais aimer*. La forme est similaire à *Conte ou*

⁶ Cité par Marcel Amont, *op cit.*, p. 80.

⁷ La classification des refrains vient de monsieur Marc Gagné, professeur à l'Université Laval.

légende où quelques mots des vers 3 et 4 du dernier refrain sont modifiés ou simplement inversés par rapport à l'autre refrain. Ainsi, *C'est une histor' qui se confond / À la mémoire' du lac sans fond*, devient : *C'est la mémoire' qui se confond / À une histor' du lac sans fond*.

Le refrain interne diffus, d'après Marc Gagné, est constitué d'éléments invariants qui sont intégrés au couplet et disséminés à travers lui. Ils sont plus difficiles à repérer puisqu'ils ne reviennent pas aux mêmes endroits dans les couplets ; j'ajouterais toutefois qu'on peut trouver dans ce refrain des éléments variants. Lisons le texte *Avant de m'assagir*⁸ de Jean-Pierre Ferland. La chanson est composée de cinq strophes de huit vers dont l'un est récurrent. Dans les trois premiers couplets, la répétition porte sur le huitième vers, et dans les deux autres strophes, sur le quatrième vers. On observe quelques modifications à chaque répétition :

Je veux mourir ma vie et non vivre ma mort (8^e vers)
Ça c'est mourir sa vie et non vivre sa mort (16^e vers)
Mais bien mourir ma vie et non vivre ma mort (24^e vers)
Et à vivre ma vie et à vivre ma mort (28^e vers)
Il faut mourir sa vie et non vivre sa mort (36^e vers)

⁸ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de La Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1994, p.76-77. J'ai apporté une légère modification au texte au 32^e vers, me fiant en cela à l'enregistrement de 1966.

D'autres vers partiellement transformés sont répétés ci et là tout au long de la chanson. Examinons-en quelques-uns. Les changements sont signalés en caractères gras :

*De **ménager mon cœur**, de **couver ma santé** (2^e vers)
Je **couve ma santé**, je **ménage mon cœur** (32^e vers)*

***Je veux** sauter les ponts, les murs et les hauts-bords (6^e vers)
Il faut sauter les ponts, les murs et les hauts-bords (35^e vers)*

*Avant cette saison, avant cette retraite (5^e vers)
Qu'avant cette saison, avant cette retraite (34^e vers)*

Le refrain interne diffus est présent dans mon texte *Souvenance*. J'ai reproduit ci-dessous les deuxième et quatrième strophes de la chanson. Les éléments qui présentent une similitude sont marqués en caractères gras :

*À la venue des ombres
À l'abri du silence
Racontaient **la vie de** leurs pères
Et quand les mots dansaient
Bercés par les légendes
La langue **des ancêtres coulait...**
Dans leur sang
Dans mon sang*

*À l'aurore du siècle
À l'aube des tournants
Revivaient **la vie des** grands-pères
Et quand les gens chantaient
Grisés de souvenirs
La sève **des ancêtres coulait...**
Dans leur sang
Dans mon sang*

D'emblée, on remarque que l'amorce de chaque strophe se fait de la même manière, par la préposition « à ». Ensuite, le troisième vers de chaque couplet fait mention de *la vie des* ancêtres. Notons par ailleurs que dans chaque strophe, le quatrième vers débute par la même formule : « Et quand les... ». De même, la fin du sixième vers, jusqu'à la fin du couplet, se termine par : *...des ancêtres coulait / Dans leur sang / dans mon sang.*

Le dernier type de refrain est constitué d'éléments invariants intégrés au couplet, mais non disséminés à travers lui et revenant toujours aux mêmes endroits. Marc Gagné l'appelle « interne regroupé ». Ces éléments sont toujours à la même place dans le couplet mais, par contre, j'ai noté qu'ils peuvent aussi être modifiés. C'est le cas de la chanson *Un beau grand bateau*⁹ de Gerry Boulet (paroles Denise Boucher). Dans chacun des six couplets, les troisième et quatrième vers s'avèrent toujours les mêmes :

Vous avez tout fait pour ça
C'est bien de votre faute

⁹ *Ibid.*, p. 422-423.

Cependant, les autres vers, en plus de contenir des éléments communs, sont sujets à une transformation. Le premier, par exemple, commence toujours par : *Si le silence craque*. Au deuxième vers, c'est le verbe « tombe » qui se substitue à « craque » (*Si le silence tombe*), au troisième vers, il devient « passe », ainsi de suite : « coule », « rampe » puis « veille ». Les deuxième et cinquième vers de chaque couplet présentent eux aussi ces mêmes transformations. Au second vers (*Pour couper l'hiver en deux*), le substantif « hiver » est remplacé successivement par « l'amour / le monde / le jour / la poire / le cœur ». Et le cinquième vers débute toujours par « Si je me... » ; suit un verbe qui s'intercale, puis le texte se clôt sur le pronom « vous » (élément commun à tous les vers). À chaque vers, correspond un nouveau verbe : « souviens / rappelle à / colle à / parle de / moque de / m'éloigne de ».

Ce type de refrain est aussi présent dans mes textes. On peut le trouver dans le texte *Hâte de vieillir*. Il est facile d'observer que chaque strophe débute par : *J'ai pas le temps* et se termine par : *J'ai toujours hâte de vieillir*. Ou encore dans la chanson *Mademoiselle Dumoulin*, la plupart des couplets commencent soit par *Mademoisell' Dumoulin* ou *Cher monsieur le professeur*. On peut, bien entendu, considérer ces éléments comme des figures de répétition et les retrouver également dans le poème. On les appelle anaphore (reprise de quelques mots en début de vers), hypozeux (reprise dans le vers de mêmes structures syntaxiques)

ou épiphore (reprise en fin de vers de quelques mots) ; ces figures font partie des refrains internes dont on vient de parler.

En somme, le refrain peut fréquemment être vu comme le noyau de la chanson, son élément rassembleur. C'est le procédé qui interpelle l'auditeur, qui facilite le contact, qui voit à bien capter l'intérêt du récepteur. Parmi les fonctions du langage identifiées par Jakobson, le refrain correspond à la fonction phatique. Cependant, lorsqu'il est juxtaposé au couplet, le refrain présente souvent des contrastes avec ce dernier. D'abord, sur le plan musical où l'on retrouve à maintes reprises deux phrases distinctes pour démarquer le refrain des couplets. Ensuite, sur le plan de la forme, les deux ensembles possèdent plusieurs structures dissemblables; la principale différence tient au fait qu'on rencontre des vers et des strophes hétérométriques. Parmi mes textes qui possèdent un refrain externe, on peut remarquer le changement de rythme dans le refrain. Par exemple, *Déjà trop tard*, écrit en pentasyllabes, présente un refrain qui contient des variations de une, trois et quatre syllabes. Dans *Plus longue que la vie*, les couplets sont aussi des octosyllabes et le refrain possède un rythme ternaire impair, soit 3/3/3 pour neuf syllabes. Dans *Petit logis*, l'octosyllabe des couplets fait place à une alternance de huit et de six syllabes dans le refrain, afin de rompre le rythme.

Il est important de mentionner que la longueur des couplets d'une chanson peut varier mais ils sont souvent de longueur égale. Quant au dernier couplet toutefois, il se montre régulièrement différent des précédents. C'est qu'il joue alors le rôle d'épilogue. Souvent plus long en durée, il possède un rythme musical différent (la structure métrique du texte l'est autant) qui va en crescendo annoncer la finale, la chute. Dans le jargon chansonnier, on appelle ce couplet un pont, traduction littérale de « bridge ».

On note également des contrastes entre le refrain et les couplets sur le plan de la pensée et qui peuvent affecter le récit. Ainsi, pendant que les couplets font progresser la narration, le refrain peut commenter, décrire ou résumer. Et il arrive parfois que le refrain n'ait aucun lien logique avec les couplets. Marc Gagné observe particulièrement cette absence de relation dans les chansons folkloriques. Bien entendu, il existe aussi des chansons qui n'ont pas de refrain telles que *Sophie* et *Couenne dure*. Elles sont pourtant bien différentes, l'une dramatique, l'autre comique. Elles ont en commun d'être très descriptives et narratives, davantage que dans mes autres textes.

On dénombre aussi des chansons qui n'ont pas de refrain, mais qui possèdent une mélodie distincte qui s'insère entre les couplets. Cette phrase musicale agit à titre d'intermède. Elle permet de changer le

rythme et à l'interprète de reprendre son souffle entre deux couplets. *Les deux printemps* de Daniel Bélanger illustre bien ce type de chanson. On pourrait aussi croire que les onomatopées insérées entre les couplets, les formules magiques de nos comptines d'enfant, les am-stram-gram et cha-ba-da-ba-da, ou encore les *tam-di-de-lam* de Gilles Vigneault ou les *fa-fa-you-di-dou-li-dou* (*En voyage*) de Claude Dubois jouent ce même rôle, en plus d'égayer et de faire sourire. C'est un peu le répit que permet la suite des « ha, ha, ha ! » dans *Et on rira*.

Il faut aussi mentionner la présence de plus en plus grande du refrain chanté dans une autre langue. Ouverture culturelle, attrait exotique ou « trompe-l'oreille » pour capter l'attention ? En fait, pour établir le contact avec le récepteur, pour contraster et rompre le rythme des couplets, il n'y a pas mieux. Je ne me suis pas encore aventuré sur ce terrain, la langue française m'étant trop précieuse. Toutefois, les exemples ne manquent pas, plusieurs artistes québécois ayant exploité ce « filon » : Roch Voisine chante en anglais le refrain de *Hélène*, Mario Pelchat le fait en espagnol dans *Le bleu du ciel* (texte d'Eddy Marney), et Les Colocs, dans *Tassez-vous de d'là*, chantent en ouolof, langue parlée au Sénégal et en Gambie.

En somme, il est aisé de constater toute l'importance qu'occupe le refrain au sein de la chanson. Dans certaines pièces, on pourra même trouver plus d'une sorte de refrain. *Un beau grand bateau* de Gerry

Boulet, évoqué précédemment, en plus d'avoir un refrain interne regroupé, possède aussi un refrain externe non varié : *Vous m'avez monté un beau grand bateau / Vous m'avez fait de bien grandes vagues.* *Amère America* de Luc de Larochellière est un autre bon exemple de cette combinaison. Cette chanson fort bien structurée compte quatre couplets et un refrain externe non varié où *Amère America* est répété à maintes reprises. On retrouve aussi un refrain interne regroupé, c'est-à-dire qu'au premier vers de chaque couplet on reprend des éléments identiques. Ainsi, les premier et troisième ensembles débutent par *Moi, j'suis né du bon bord* et les second et dernier couplets commencent par *Toi, t'es né de l'autre bord*.

Ce qu'on retient du refrain, peu importe sa forme, c'est surtout sa manière d'établir le contact avec l'auditeur, de l'inviter à joindre sa voix à l'interprète pour former une chorale, pour s'exprimer collectivement. Le refrain, c'est aussi la constance des éléments répétés. Qu'ils soient groupes de mots, vers ou ensemble de vers, leur réitération, en plus de briser le rythme, d'interpeller le récepteur et de fragmenter le texte, facilitent la rétention et la mémorisation. Et parmi les procédés les plus utilisés pour mémoriser, la rime arrive au premier rang.

2- La rime

Si elle subit les foudres des vers-libristes pour être, en poésie moderne, à peu près abandonnée, elle demeure cependant l'apanage des auteurs de chansons et s'avère omniprésente et fort efficace en publicité. Se définissant par « l'homophonie, entre deux ou plusieurs mots, de leur voyelle tonique ainsi que de tous les phonèmes qui, éventuellement, la suivent¹⁰ », la rime crée des échos, donne une impression d'attente et de correspondance entre deux ou plusieurs vers (généralement les vers sont couplés), agissant comme un « accord musical qui souligne le rythme¹¹ ». D'ailleurs, au XVI^e siècle, *rime* a le même sens que *rythme*¹² ce qui, évidemment, entraîne la confusion.

Verlaine considérait la rime comme « Ce joujou d'un sou / Qui sonne creux et faux sous la lime » tandis qu'Aragon, la plaçant au premier plan, disait que « l'écriture du vers commence par le mot essentiel appelé rime¹³ » et qu'elle est « la clef, la véritable gardienne de la prononciation populaire, (...) le chaînon qui lie les choses à la chanson, et qui fait que les choses chantent¹⁴. » La rime sert principalement à associer son et sens, à créer l'illusion du souvenir en attente à cause de l'écho parallèle

¹⁰ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 184.

¹¹ Françoise Nayrolles, *Pour étudier un poème*, Paris, Hatier, 1996, Coll. Profil Pratique, p. 26.

¹² Daniel Delas et COLL., *Aimer/enseigner la poésie*, Paris, Syros Alternatives, 1990, p. 84.

¹³ *Ibid.*, p. 85. (Cité par Delas)

¹⁴ Louis Aragon, « La rime en 1940 » dans *Le Crève-Cœur et Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Gallimard, 1980, p. 66-67.

des vers, à donner des points de repères primordiaux pour faciliter la lecture ou la réception, et, entre autres, à favoriser la mémorisation. Ce qui explique, sans aucun doute, sa présence continuelle dans la chanson.

Laurence Campa dit, à ce propos, qu'une des fonctions premières de la poésie est mnémotechnique, surtout là où les cultures de tradition orale dominent : « La versification, le rythme et les répétitions sonores sont particulièrement aptes à soutenir la mémorisation et la performance du récitant, et à garantir la transmission des messages au public¹⁵. » La chanson étant la seule véritable poésie orale qui perdure, voilà pourquoi nous sommes encore capables de fredonner le refrain d'une chanson sans trop de difficulté. On ne peut en dire autant du poème. Toutefois, celui-ci en se libérant du vers, a opté pour d'autres procédés mnémotechniques, comme l'anaphore, qui caractérise une bonne partie de la production surréaliste.

Pourquoi la rime s'est-elle effacée du poème pour disparaître presque complètement sans toutefois affecter (ou si peu) la chanson? Paul Zumthor mentionne qu'en poésie on laisse souvent de côté certains traits de l'écrit, du vocabulaire et de la grammaire, très présents à l'oral et perçus comme marginaux voire archaïques. Selon lui, cet état de fait

¹⁵ Laurence Campa, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, p. 175.

origine de la littérature qui, en devenant prospère, s'est mise à récuser la voix et à dévaloriser certaines formes de la poésie orale : « Si la classe dominante accapare les techniques de l'écriture, tout ce qui tient à l'oralité devient virtuellement objet de répression, et les poètes oraux passent à tort ou à raison pour les porte-parole des opprimés¹⁶. » Voilà qui expliquerait pourquoi les poètes délaissent graduellement la rime au XXe siècle.

Système sonore de l'énoncé versifié, la rime occupe une place primordiale en chanson. Outre son rôle de liaison externe entre les vers, par son homophonie en fin de vers, elle occupe également une position importante dans la correspondance interne du vers. Avec l'assonance (répétition de voyelles) et l'allitération (répétition de consonnes), on retrouve souvent des rimes internes dans le vers. À cet égard, *Le Privé*¹⁷ de Michel Rivard s'avère un bijou de sonorités. Étudions la deuxième strophe de cette chanson :

Elle est jolie et sur le lit elle jette un vison sali (1^{er} vers)
Il pleut dehors ça sent la mort qui boit du mauvais whisky (2^e vers)
Je suis privé j'ai pas d'amis je dors très peu chaque nuit (3^e vers)
Elle me regarde et sur mes gardes je la regarde aussi (4^e vers)
Riche héritière aventurière la Rolls est parquée derrière (5^e vers)
Garde du corps attend dehors montre les dents si je sors (6^e vers)
Je suis privé j'ai pas d'amour je suis payé pour prouver (7^e vers)
Qu'elle est coupable sur la table elle plante un poignard doré (8^e vers)

¹⁶ Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, p. 218.

¹⁷ Michel Rivard, *Un trou dans les nuages*, Montréal, Audiogram, 1987.

D'abord, on remarque qu'en fin de vers, il n'y a qu'une rime (en « i ») correspondant aux quatre premiers vers. C'est plutôt à l'intérieur des vers qu'il y a richesse sonore. Le premier vers est assonancé en « i » : *jolie / lit / vison / sali*; le quatrième vers répète trois fois le mot « garde » (deux fois avec « regarde »); il y a rime interne dans le cinquième vers avec : *héritière / aventurière et derrière*; le sixième vers montre l'allitération du « d » : *garde / dehors / dents*; allitération très prononcée au septième vers de la consonne « p » : *privé / pas / payé / pour / prouver*, enfin, au dernier vers, allitération du « l » : *qu'elle / coupable / la / table / elle / plante* et assonance en « a » : *coupable / la / table / poignard*. Cela dit, la chanson qui compte trois huitains et un couplet de neuf vers, avec des vers de quinze syllabes contrastant fortement avec le refrain (un sizain avec une rime à la fin et une à l'interne) en octosyllabes, garde ce rythme assonancé et allitéré en plus d'y ajouter des rimes externes et internes.

La rime est avant tout un point de repère. Dans les couplets, elle permet de mieux suivre l'évolution de l'histoire, et au sein du refrain, elle facilite la mémorisation de cette strophe essentielle à la chanson. Dans la chanson d'aujourd'hui toutefois, on a parfois l'impression que certains paroliers souffrent d'un manque flagrant de créativité. Ils bousculent allègrement les lois autrefois proscrites et font rimer principalement pour

l'oreille¹⁸, et trop souvent, bien pauvrement.

Le groupe La Chicane, dans son méga-tube *Calvaire*, pour respecter la métrique et préserver la rime¹⁹, commet une grave erreur de syntaxe en chantant : *Je veux juste te dire... dans mes erreurs les plus pires*. Ou encore, il y a ces rimeurs qui s'autorisent ou s'inventent une homophonie (parfois forcée) qui, dans les faits n'en est pas une, comme faire rimer « rêve » avec « trêve ». Graphiquement, l'analogie est parfaite, mais phonétiquement il y a une différence²⁰ même si certains y voient une assonance. Dans sa chanson *Viens dans ma chambre*, où le registre langagier est celui d'un usage normal, Marc Déry, pour les besoins de rimer avec « irrite » change radicalement de niveau de langue en employant le mot « icitte », issu du parler populaire.

Dans mes textes, la rime est aussi omniprésente. J'ai tenté de créer de nouveaux effets sonores en jouant avec l'homonymie : « être » rime avec « hêtre » dans *Un jour peut-être*.

¹⁸ La rime pour l'oreille est très présente en chanson car elle est fondée sur l'homophonie auditive tandis que la rime pour l'œil, qui occupe une grande place au sein du poème étant donné qu'on en fait surtout la lecture, est considérée comme la plus pure puisqu'elle conjugue l'homophonie et l'homographie.

¹⁹ La nouveauté chez certains auteurs est de faire rimer français avec anglais. Phénomène très « cool » dans une société de plus en plus américanisée. La qualité des rimes n'est pas critiquée mais plutôt la quête innovatrice de nouvelles rimes.

²⁰ Selon la transcription phonétique des deux mots, ils ont en commun trois phonèmes. Par contre, dans les faits, au Québec, on prononce différemment « rêve » de « trêve ».

*Un jour peut-être
Je ferai détour
À l'omb[r] du grand hêtre*

J'ai également joué avec la paronymie des mots afin de produire de nouvelles associations. Dans *J'aurais donc dû...*, je fais rimer médire avec maudire : *T'aurais dû me médire / Me haïr, me maudire*

Ou encore dans le texte *En vers, l'un et l'autre*, l'amour de la chanson s'exprime de différentes manières par les rimes en « ème » pour culminer avec le verbe « aime ».

*Je suis air qu'on sème
On me dit mineur
On m'trait' d'anathème
Encor', toujours vert
J'suis plutôt bohème
Moi, tout le mond' m'aime*

Je fais l'utilisation de la rime interne brisée dans *Derniers vers* qui fait rimer les vers par la césure (en plus des rimes de fin de vers):
délice/nourrice et partir/sourir/soupir :

*À toi, la Bretonn', ma douce, ma rousse
Mon secret délic', légère amertume
Ma tendre nourric', ta jolie frimousse
Comble mes désirs, cela me consume*

*Avant de partir, avant l'terminus
Un dernier sourire, pas même un rictus
Mon dernier soupir avant l'angélus*

Dans *Petit logis*, j'ai créé certains vers léonins, les hémistiches rimant entre eux : *l'écho / piano ; futon / bifurquons ; édredon / glissons* :

*Ce n'est pas grand mais c'est intense
C'est comm' l'écho de ton piano
Ou les propos de tes silences
(...)
Vers le futon, nous bifurquons
Quand la passion se fait fringale
Sous l'édredon, nous nous glissons
On joue alors les cannibales*

La polysémie et le champ lexical vont aussi me servir à faire des rimes. Dans le refrain de *Dernier vers*, j'ai utilisé différents mots reliés à la bière et ses effets :

*Avant d'chanter la rime aux **vers**
D'aller dormir dans une **bière**
Je veux encor' lever un **verre**
Et sur la terr' vivr' tout mon **soûl**
Avant qu'on m'enterre **dessous***

Il m'arrive aussi de créer des enjambements phoniques, ou rime annexée, comme dans le texte *Petit-il* où je reprends au début du vers suivant le son final ou la syllabe de rime du vers précédent :

*Je suis **déraciné**
Néanmoins, la **misère**
Errant et **vagabond**
Bon Dieu, laissez-moi faire!*

J'aime beaucoup utiliser la rime pour le plaisir de jouer avec les sonorités et les ressemblances de sons. En rhétorique, au plan de

l'*elocutio*, on les appelle figures de mots. Homophonies, assonances (« En face à face à un barrage » (*Madame Dupont*)) ou allitérations (« Vous vous souv'nez de son visage » (*idem*)) en font partie. Elles portent aussi des noms tels paronomase, calembour, homéotéleute ou pataquès. On ne s'arrêtera pas au sens de ces figures, mais retenons qu'elles sont des procédés qui touchent le signifiant du mot tandis que le trope concerne plutôt le signifié. Attardons-nous maintenant à ces figures de pensée, présentes, tant dans le poème que dans la chanson.

3- L'image

Notion complexe et floue, l'image a pris, dans la poésie moderne, la place que tenait le vers dans la poésie classique : elle est devenue la marque du langage poétique. Mais l'image n'est pas l'apanage de la poésie. Elle est avant tout un élément constitutif du langage, au même titre que le rythme ou la prosodie²¹.

En rhétorique, la figure permet d'accéder au langage virtuel, au langage de tous les possibles, peu importe le registre et le niveau langagier dans lequel on l'utilise. D'ailleurs, la langue populaire est aussi apte que la plus soignée, que la plus savante des langues, à produire et concevoir des figures pour s'exprimer et créer du style.

Productrice de polysémie et d'équivoques, la figure permet d'atteindre « un langage perdu et mythique, à la fois innocent et univoque, dont

²¹ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, p. 63.

l'artifice tendrait à se rapprocher²². » Or, comme on découvre parfois de nouvelles figures dans la chanson et la poésie, on retrouve aussi des figures figées, vieilles, banales voire usées. Pour les qualifier ainsi, il faudra les considérer dans une perspective historique et un contexte d'énonciation particulier.

Pour exprimer des idées et des sentiments de manière originale, on retrouvera fréquemment dans la chanson des figures de mots (création de mots, jeux de mots ou de sonorités) et des figures de construction (répétitions ou accumulations de mots ou de syntagmes dans le vers). Mais les principales figures de style, créatrices d'images, au sein de la chanson, sont les tropes ou figures de sens, principalement la comparaison et la métaphore, même s'il arrive que celle-ci devienne cliché (catachrèse).

Voilà qui distingue nettement la chanson du poème. Dans les deux cas, il y a utilisation d'images, mais celles qui sont utilisées en chanson sont souvent familières, déjà connues, usées et deviennent souvent clichés, lieux communs. Lorsque cela se produit, il faut au parolier redoubler de finesse, d'originalité et d'imagination pour en créer de nouvelles. Issue du langage et se situant aux frontières du réel et de

²² Jean-Jacques Robrieux, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, Coll. Les Topos, 1998, p. 12.

l'imaginaire, l'image est sans cesse à inventer, toujours à recréer. « Il suffit parfois de modifier légèrement un cliché pour créer la surprise et pour faire surgir une nouvelle réalité poétique²³ », constate Campa. Il s'agit de dévier le sens de l'expression avec laquelle on est familier en la transformant ou en la détournant de son contexte. Les surréalistes se sont adonnés à cette pratique et dans mon texte *Déconstruction du dimanche*, j'ai commis le même procédé : *Les bretteurs du dimanche / En horreur du lendemain / Ont la main sur la planche / Et le cœur sur le pain*. En ne faisant que permuter un terme d'une expression à l'autre (cœur et pain), on crée du même coup une nouvelle perspective, un nouvel effet de sens. Examinons maintenant comment une métaphore, une expression, une locution, devient cliché, lieu commun, ou stéréotype en chanson.

4- Le cliché

Au sens typographique de son entrée, le cliché se définit comme étant la reproduction d'une image. Dans la langue, l'idée de reproduction infinie d'une image (idée ou expression) en illustre bien le sens. D'où souvent cette impression de banalité et d'anonymat, associés à l'expression figurée. En fait, pour qu'une métaphore, une image, une figure de style rejoignent la catégorie des clichés, comme l'affirment Ruth Amossy et Elisheva Rosen, dans leur *Discours du cliché*, il faut qu'elles soient

²³ Laurence Campa, *op cit.*, p. 71.

« perçues comme des expressions, des effets de style ressassés dans un contexte culturel où ce type de récurrence appelle un jugement dépréciatif²⁴. » Même s'il n'est pas aisé pour les chercheurs d'arriver à bien circonscrire la notion de cliché, puisqu'elle est souvent confondue avec celle de lieu commun, ou apparentée à celle de la stéréotypie, de l'expression idiomatique ou de la catachrèse, on peut dire que le sentiment dévalorisant, dégradant, dépréciatif qui découle du cliché fait partie intégrante de sa définition et est toujours présent.

Pour les besoins de mon propos, retenons que le cliché est un trope usé, que l'expression idiomatique s'en approche par sa construction à base tropologique pour souvent devenir une catachrèse. On oublie qu'à l'origine, avant d'être lexicalisée et considérée comme cliché, l'expression idiomatique était aussi un trope, une figure de style, une métaphore.

Selon Amossy et Rosen, il n'y a pas

de cliché en soi : la figure est toujours usée pour quelqu'un, en fonction d'un récepteur qui la reconnaît, qui est susceptible d'y retrouver la trace d'une itération dévalorisante. Pour qu'elle s'affirme il faut qu'elle s'inscrive dans un contexte social sensibilisé au psittacisme; mais aussi que, en tant qu'expression singulière (« torrents de larmes », « heureux comme un roi », « légère comme un oiseau »...) elle apparaisse comme la propriété commune du public auquel elle s'adresse. Désoriginée et désappropriée, la figure de style demande pour devenir cliché qu'une communauté, un groupe social ou une société tout entière se l'approprie et la fasse circuler²⁵.

²⁴ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES, 1982, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

Le phénomène du cliché est donc très variable et surtout relatif. En fonction de l'époque, des discours, des situations de communication, des contextes d'énonciation, des valeurs sociales où l'image est mise à profit, elle peut être qualifiée de cliché ou non, selon la réception qui en est faite. Ainsi, pour tel récepteur, selon son passé, son bagage culturel, son savoir préalable, une image donnée peut lui procurer l'impression d'ordinaire, de commun, de courant, et être vue comme cliché, alors que pour une autre, la même image peut ne pas avoir cet effet et se voir considérée comme riche et nouvelle.

Appartenant à tout le monde et portant la marque du social, « le cliché, comme la citation, est toujours senti comme un emprunt : ils constituent tous deux la reprise d'un discours antérieur [mais] (...) contrairement à la citation, le cliché refuse l'individualisation²⁶. » Le discours qui prend la valeur du cliché se veut représentatif du milieu qui l'intègre, de la communauté où l'on en fait usage. C'est pourquoi le cliché se retrouve passablement présent dans la chanson.

Etant donné qu'elle est un discours populaire, largement accessible et très représentatif du milieu où elle agit, la chanson devient par le fait même plus aisément recevable. Pour qu'une figure devienne cliché, nous

²⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

avons vu qu'il fallait « qu'un ensemble (..) se l'approprie et la fasse circuler ». Et c'est ce qui arrive dans la chanson. Celle-ci veut rejoindre le plus grand nombre de gens, et pour ce faire, elle tend à être plus proche de la langue la plus courante, de la langue parlée par le plus grand nombre, qu'elle soit familière ou populaire. Elle a ainsi recours à une langue remplie d'expressions qui, à l'origine étaient métaphores, mais par leurs récurrences, on constate qu'elles sont devenues figées, parfois usées, souvent clichés. D'ailleurs, « la richesse en locutions, dans un texte, correspond à l'intérêt porté au langage oral spontané, au langage symptôme de comportement social²⁷. » Voilà une différence majeure entre la chanson qui est un art « oral » universel et de masse, et le poème, qui aujourd'hui, ne vit que par l'écrit et pour être lu. L'auditeur se sent en terrain connu ; il est rassurant pour lui de connaître le sens des images véhiculées par la chanson.

Quand j'ai écrit le texte *Conte ou légende*, j'ai utilisé, consciemment, des expressions bien connues telles : *monter au front / qu'en-dira-t-on / Au point du jour / Dans la nuit noire / L'eau coule encore sous les ponts*. Je n'ai pas cherché à créer de nouvelles images de peur que le texte ne souffre d'hermétisme. Je voulais que la chanson soit à la fois imagée et accessible au récepteur, que ce dernier ne s'égare pas, qu'il ne perde pas

²⁷ Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Les usuels du Robert, 1997, p. XXII.

le fil de l'histoire puisque le texte s'avère particulièrement narratif. Alors, j'ai fait usage de clichés.

Considérons, à titre d'exemple, la dernière création de Luc Plamondon et Richard Cocciante, *Notre-Dame de Paris*²⁸. Regardons de plus près quelques-unes des métaphores de la chanson *Belle* :

Je sens l'enfer s'ouvrir sous mes pieds (vers 5)
Est celui qui lui jettera la première pierre (vers 9)
Celui-là ne mérite pas d'être sur terre (vers 10)
Elle porte en elle le péché originel (vers 19)
Semble soudain porter la croix du genre humain (vers 23)
Malgré ses grands yeux noirs qui vous ensorcellent (vers 28)
Quand ses mouvements me font voir monts et merveilles (vers 30)
Sous peine d'être changé en statue de sel (vers 36)

Voici d'autres exemples tirés de différentes chansons de *Notre-Dame de Paris* : *donner la lune / naître dans la dentelle / courir à l'aventure / être aussi blanche que brebis / mettre au pied du mur / contre vents et marées / droit et fier comme une tour de cathédrale / réveiller en moi le feu d'un volcan.*

Nul besoin de faire une recherche élaborée du style figuratif pratiqué par l'auteur pour voir que Plamondon n'invente rien en réutilisant tous ces tropes déjà très connus et certains relativement usés. Une étude étymologique ne ferait que nous renseigner sur l'origine de l'expression,

²⁸ Luc Plamondon et Richard Cocciante, *Notre-Dame de Paris*, Boulogne, Éditions Pomme Music / Wela / Boventoon / Onze Music, 1997.

son évolution et l'appropriation que l'on en fait. Il est aisé de constater que toutes ces expressions sont fort bien connues du récepteur à qui s'adresse la chanson, c'est-à-dire un très large auditoire, de tous âges, qui connaît bien le sens de ces expressions et en fait un usage courant.

Ainsi, dès lors que cet auditeur fait l'écoute d'une chanson, il se l'approprie davantage puisque la figure utilisée correspond au champ de son vocabulaire métaphorique, fait partie de son discours et s'insère dans son quotidien. La figure apparaît alors comme une propriété commune des récepteurs. Et elle continue de circuler, oralement, le plus largement possible.

En fait, lorsqu'un auteur crée une image et que son itération finit par nous sembler commune, c'est alors que l'image fait figure de cliché. Pour ma part, je n'ai pas créé de nouvelles images, mais plutôt réutilisé du déjà consommé. Et dès lors qu'un groupe de mots lexicalisé « suscite[nt] des jugements comme : déjà vu, banal, rebattu, fausse élégance, usé, fossilisé, etc. », on peut le considérer comme un cliché²⁹. »

Certes, il arrive que le chanteur ou l'auteur de chanson créent de nouvelles images. Dans ces cas, très souvent, on parle d'une chanson poétique (sous-genre de la chanson), parfois d'un texte plus opaque, mais

²⁹ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 162.

assurément on dit qu'il s'agit d'un travail mûri et acharné de chansonnier. Bruno Roy écrit que le mouvement chansonnier des années soixante et soixante-dix, au Québec, s'est développé sur la base d'une compétence littéraire et que « la chanson poétique n'a jamais prétendu, à l'instar de la chanson dite populaire, qu'elle exploitait un langage ordinaire³⁰. » Je ne débattrai pas ici de la littérarité de la chanson, mais comprenons que Roy sous-entend par langage ordinaire celui parlé par la masse et, par conséquent, le plus porteur de clichés.

Enfin, ce langage ordinaire, où le cliché essaime, répugne à bien des auteurs. Pourtant, « aucun discours ou presque ne peut faire l'économie des locutions, lieux communs éculés ou produits plaisants de l'imagination populaire³¹. » Il est bien plus réconfortant de connaître ces locutions. On les porte en soi, on se les partage, elles font partie de nous et elles circulent allègrement par la voix de nos poètes oraux.

En somme, mis à part les occurrences du cliché dans les figures, on retiendra que la chanson, bien qu'elle partage des traits formels communs avec le poème, présente également des différences : multiples formes de refrains se contrastant avec les autres strophes, maintien et omniprésence de l'homophonie. Ce sera aussi le cas du rythme, élément

³⁰ Bruno Roy, *Chanson québécoise : dimension manifestaire et manifestation(s) (1960-1980)*, Sherbrooke, Thèse de doctorat, 1992, p. 73.

³¹ Alain Rey et Sophie Chantreau, *op. cit.*, p. XXI.

indispensable au poème. Provenant de deux sources, l'accent tonique, puis la coupe et la césure, c'est toutefois essentiellement dans la succession des accents que se crée le sentiment du rythme. D'aucuns stipulent qu'il demeure l'élément le plus constant, qu'il s'avère le noyau du vers, en constituant même sa force centrale.

De plus, quand on évoque la notion de rythme, on songe immédiatement à la musique. De même, on entend fréquemment parler de la musicalité des mots. Résultat de ce syllogisme : on peut dire que les mots sont porteurs de rythme, comme ceux d'une chanson avant même qu'elle soit mise en musique. Et c'est le cas de mes textes qui ont été écrits, je l'avoue humblement, dans le but, un jour, d'être musiqués. Je crois que, s'ils l'étaient, la tâche du musicien serait rendue plus facile puisqu'ils portent les marques de l'oralité de la chanson, les formes métriques et sonores. Mais afin de pouvoir lire toutes ces marques, il est indispensable de bien connaître les lois de la translittération en chanson. Ce sera l'objet du chapitre qui suit.

CHAPITRE TROISIÈME

LA TRANSLITTÉRATION

Il est difficile de bien définir le principe du syllabisme, considérant l'inconstance et l'inégalité de l'unité constituant la syllabe. Longue ou brève, cette petite unité d'articulation, qui se compose de phonèmes, n'est pas toujours facile à décompter bien qu'elle soit essentielle à l'établissement du rythme dans le vers. Lorsque les syllabes forment des groupes rythmiques, ceux-ci peuvent parfois être faciles à repérer par les syntagmes qu'ils composent, en établissant entre eux des rapports simples et un rythme spontané, tandis que d'autres vont présenter une scansion difficile à justifier et à expliquer. Écartant les nombreuses et difficiles coupes syllabiques que la phonétique réclame, je suivrai, pour faire le compte des syllabes, comme Mazaleyrat le suggère, « les usages ordinaires de l'écriture et du découpage de la phrase, avec ce qu'ils comportent d'inexactitude et de convention¹. »

Mazaleyrat note que, pour arriver à une juste interprétation de la lecture d'un poème, où les mètres varient de longueur, le lecteur doit d'abord connaître les lois de la prosodie, puis se faire guider par les

¹ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, 1990. p. 35.

intentions du poète (toujours comme nous le savons, sujettes à caution) et le contexte suggéré de l'énonciation. Autrement, il lui est impossible d'en faire la lecture et il bute sur les mots, sur les syllabes, ce qui entraîne un rythme disgracieux et déséquilibré.

En chanson, comme on trouve de nombreux écarts entre le texte écrit et le texte chanté, il s'avère davantage ardu de découvrir « l'intention » du parolier quant au rythme qu'il veut transmettre. Il devient alors nécessaire au lecteur ou au récepteur de bien connaître les lois de la translittération² laquelle consiste en la transcription fidèle du texte tel qu'il est chanté. De telle sorte qu'il arrive qu'on trouve, dans le livret d'un disque ou dans un recueil de chansons, un vers de douze syllabes et que, dans les faits, on en entende plutôt huit dans la version chantée. On a simplement escamoté les autres syllabes. Or, ces omissions dans le texte ne sont pas toujours signifiées. Afin de préserver le rythme que l'auteur a voulu créer, il sera primordial de bien transcrire le texte chanté. Cette différence majeure entre le texte de chanson et un poème est significative. Voilà pourquoi il est donc essentiel de connaître les lois de translittération³.

² Marc Gagné et Monique Poulin, *Chantons la chanson*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1985, p. 9-10.

³ Le plus souvent, la translittération s'exercera dans la transcription fidèle du texte qui est chanté. Bien entendu, selon les différentes interprétations possibles, il pourrait y avoir autant de transcriptions possibles. Dans mon volet création, j'ai transcrit mes textes selon les lois de la translittération. À l'instar du dramaturge, qui use de didascalies et reproduit chez les personnages les marques de l'oralité, j'ai voulu, comme parolier, donner des indications en vue d'une éventuelle interprétation de mes chansons.

La première et la plus importante des lois proclame que toute lettre non prononcée par l'interprète, et exigeant l'élision, doit être remplacée par une apostrophe. On exclut, bien entendu, les cas de « e » caducs qui seront écrits en respectant les lois de la versification. À titre d'exemple, la scansion de : *un' bell' gross' cloch' de verre* (vers de 6 syllabes) est différente de : *Un/e / bel/le / gros/se / clo /che / de / verre* (vers de 10 syllabes). Ou encore, dans le refrain du *Frigidaire* de Langford (et popularisé par Tex Lecor), on écrit les vers suivants : *J'prendrai l'métro, j'fermerai ma gueul' p'is j'laisserai faire* (alexandrin) au lieu de *Je prendrai le métro, je ferm[e]rai ma gueule puis je laiss[e]rai faire* (17-19 syllabes⁴). Il y a, dans ce seul vers, entre cinq et sept « e » qui sont disparus !

Il appert que, dans la majorité des cas, le « e » sera élide et remplacé par l'apostrophe. Il arrive toutefois qu'on élide une consonne. Cela se produit lorsqu'elle succède une autre consonne et qu'elle précède un « e » qui ne sera pas prononcé. Dans *Hâte de vieillir*, par exemple, au vers *D'viv' le bonheur*, j'ai élide le « r » de « vivre » étant donné qu'on ne le prononce pas devant la voyelle caduque.

⁴ Selon les règles de la versification, on doit normalement prononcer le « e » caduc lorsqu'il est placé entre deux consonnes dans le corps du mot, comme dans *fermerai* ou dans *finale^{ment}*. Toutefois, selon la fréquence de l'usage, la norme standard tend à l'élider naturellement. C'est pourquoi, en fonction de l'usage et des règles prescrites, on exprime la variation qu'il peut y avoir dans le décompte syllabique.

1- Le « e » caduc

Pour mieux comprendre et mettre en pratique cette loi, il est d'abord nécessaire de s'arrêter un peu au cas du « e » caduc. Tributaire de la langue courante et d'une importance majeure, considérant qu'une syllabe sur quatre de la langue française est affectée ou porteuse d'un « e » caduc⁵, cette petite voyelle variable et amovible demeure d'une grande nécessité pour le rythme du mètre. À l'intérieur du vers, placée entre deux consonnes ou confrontée à une consonne ou un « h » aspiré dans le mot qui suit, la voyelle se prononce⁶. À l'intérieur du mot, comme on l'a déjà noté, elle se prononce quand elle se retrouve entre deux consonnes. Par contre, dans le corps du mot, elle ne se prononce pas lorsqu'elle est placée entre une voyelle et une consonne ou entre une consonne et une voyelle. Dans le vers, elle se trouve également élidée lorsqu'elle est devant une autre voyelle ou un « h » muet. Enfin, en fin de vers, le « e » n'est jamais prononcé et constitue ce qui s'appelle la rime féminine. Notons qu'en chanson, le « e » est fréquemment tonifié, prononcé, et appuyé par une note pour bien le marquer. Voilà qui constitue les règles de base de la versification syllabique quant à cette petite voyelle.

⁵ On lui donne aussi le nom de muet, atone ou instable.

⁶ Les règles concernant la prononciation du « e » sont tirées de Françoise Nayrolles, *Pour étudier un poème*, Paris, Hatier, 1996.

Mais outre ces règles, pourquoi ce « e » caduc, en principe non élidable dans le vers, s'élide-t-il donc? Cette disparition ou cet amuïssement dans la prononciation, en fin de mot d'un « e » caduc non élidable, tel que dans le mot « chais(e) » s'appelle une apocope. Lorsqu'elle a lieu à l'intérieur du mot (comme dans le mot p'tite), on parle alors de syncope. La scansion moderne du poème en fait usage, dans le cas d'une métrique structurée, tout comme le permet la langue familière de la chanson où elle est beaucoup plus facilement identifiable et passablement présente. Elle y occupe une grande place et est perceptible à l'écoute ou lors de la performance :

De bien gros muscl's, un p'tit quotient (L'athlète)

On ne prononce pas le « e » de *petit* ce qui donne un vers de huit syllabes plutôt que neuf ou dix, en considérant, bien entendu, aussi l'élision dans *muscles*.

Une simple voyelle escamotée semble anodine, pourtant elle est capable de provoquer une succession de consonnes qui peuvent engendrer une sorte de cacophonie qui, à moins qu'elle ne soit désirée pour créer une allitération, est en mesure de causer l'effet contraire :

J'aim'rais qu'tu m'chant's d'bell's choses. (6 syllabes)

J'aimerais que tu me chantes de belles choses. (12 syllabes)

Si on transcrivait l'hexasyllabes en phonétique, on verrait alors mieux le choc qui peut se produire entre les consonnes. On aurait la suite suivante ⁷: cvccv ccv ccvc ccvc cvc. La suppression des six « e » modifie grandement le rythme plus ouvert des voyelles et, par conséquent, l'alourdit, étant donné l'abondance des consonnes.

Dans cet exemple, en se rapprochant le plus possible de la langue parlée, forme fréquemment employée en chanson et qui vise à rejoindre le plus grand nombre de gens, on opère une transformation du vers qui augmente le débit, ce qui altère considérablement l'ordre harmonique du vers, mais avec lequel la chanson s'accommode bien puisque le vers est chanté. En effet, l'alternance des consonnes et des voyelles réelles assurée par la syllabation des « e » caducs, en temps normal, est ainsi rompue, ce qui provoque la multiplication des heurts consonantiques, modifie la structure des syllabes et détruit en quelque sorte l'équilibre sonore du vers.

⁷ La lettre « c » équivaut à consonne et « v » à voyelle.

Ces élisions, dans le texte de chanson, ne sont pas toujours marquées. Au contraire, elles sont même très souvent ignorées. En fait, le problème réside dans le fait qu'il s'avère difficile d'écrire ou de transcrire correctement ce qui est chanté ou appelé à l'être. La première loi de la translittération s'avère donc primordiale afin de redonner au vers le rythme tel qu'il a été insufflé par l'auteur.

2- Chute du « e » dans l'escalier

J'illustre cette loi essentielle à partir de la chanson *L'escalier* de Paul Piché qui fut écrite dans un registre langagier très familier. Précisons que la structure métrique de la chanson, à l'interprétation, est octosyllabique, dans un rythme 4/4. Le texte que j'ai reproduit aux fins d'analyse est tiré du livret de l'album double *L'un et L'autre*⁸. Le même texte, à peu de chose près, apparaît également dans l'anthologie de Gaulin et Chamberland⁹. L'annexe 1 reproduit le texte tel que transcrit dans le livret du disque (j'y ai toutefois apporté quelques corrections mineures). À l'annexe 2, on retrouve le texte dans sa version « translittérée » en regard de ce qui est chanté sur le disque.

⁸ Paul Piché, *L'un et L'autre*, Montréal, Audiogram, 1995.

⁹ Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise, de la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 595p.

Voyons les différences. La chanson, qui compte cinq strophes, comporte en tout 74 vers. Dans la version « translittérée », j'ai apporté 43 modifications dont 30 concernent directement le « e » élidé. Examinons de plus près quelques vers de la quatrième strophe (version 1).

Mais une belle fin à cette chanson (vers 38 : 11 syllabes)

M'impose de dire c'que j'aurais dit (vers 39 : 10 syllabes)

La gloire paye pour les sacrifices (vers 52 : 10 syllabes)

Le pouvoir soulage leurs tourments (vers 53 : 9 syllabes)

Voici maintenant les mêmes vers, selon ce qui est chanté (version 2):

*Mais **un' bell'** fin à **cett'** chanson* (8 syllabes)

***M'impos'** de **dir'** c'que j'aurais dit* (8 syllabes)

*La **gloir' pay'** pour les sacrifices* (8 syllabes)

*Le pouvoir **soulag'** leurs tourments* (8 syllabes)

J'ai marqué en caractères gras les translittérations nécessaires des « e » élidés lors de l'interprétation. On retrouve dans chaque vers des apocopes, des cas de « e », tous à l'intérieur du vers, qui devraient normalement être prononcés, puisqu'ils sont suivis de mots commençant par une consonne. Paul Piché ne les interprète pas. En fait, si un lecteur tentait de dire ce texte, en admettant qu'il ne le connaît pas du tout et en ignore également la mélodie, il aurait beaucoup de difficulté à trouver le rythme de cette chanson, car les vers oscillent entre 8 et 11 syllabes. Et pourtant, contrairement à plusieurs autres textes de chansons

québécoises où, souvent, aucune translittération n'apparaît, celui-ci compte malgré tout un bon nombre d'élisions du « e » transcrits (par exemple, au vers 39, le « e » élide de « ce » dans « ce que j'aurais dit » était marqué d'une apostrophe dans le texte).

Prenons un autre exemple :

Parce que sans raison j'aurais r'monté (vers 11)

*Quand ceux qu'on **aim'** **veul'nt** pas marcher* (vers 57)

Dans les vers 11 et 57, l'auteur-compositeur-interprète, pour maintenir le rythme octosyllabique, a choisi de faire une syncope, c'est-à-dire qu'il escamote le « e » à l'intérieur du verbe « remonté » (d'ailleurs bien transcrit dans la version du disque) en plus d'élider les « e » de « aime » et « veulent ».

De mon côté, tout au long de l'écriture de mes textes, j'ai mis en pratique les lois de la translittération pour tenter de créer un rythme propre au texte, et particulièrement pour faciliter sa lecture. Par exemple, au dernier vers de *Conte ou légende?*, pour conserver l'octosyllabe, je devais élider un « e » final dans *La guerre n'offre que des blessures*. Si je ne le fais pas dans la transcription, le lecteur, en comptant les neuf syllabes, et considérant l'unité du texte en huit syllabes, aura l'alternative suivante : soit qu'il ne prononce pas le « e » de *guerre*, soit qu'il supprime le « e » de *n'offre*. J'ai choisi d'élider la voyelle finale de « offre » pour deux raisons :

mettre l'accent sur le mot « guerre » en prononçant le « e » final et préserver le rythme 4/4 de l'octosyllabe.

En fait, il importe peu que le parolier de chanson ou le vers-libriste se permettent toute liberté. Compte tenu de l'innombrable quantité de muettes en français, il est normal que l'auteur subvertisse les règles de la prosodie syllabique, en usant d'apocope, de syncope et autres amuïssements possibles. Toutefois, il doit aussi être vigilant et élider ces muettes avec parcimonie et doigté afin de ne pas trop affecter le rythme si essentiel au texte et pour préserver l'harmonie au sein du vers, sans dépasser les limites du bon goût, c'est-à-dire en évitant les trop nombreux chocs consonantiques. Mais surtout, il se doit de signaler, dans son texte, que tel « e » sera élidé. Sinon, le profane peinera en vain pour y trouver le rythme.

Attardons-nous maintenant aux autres lois de la translittération. Dans l'anthologie de Chamberland et Gaulin portant sur la chanson québécoise, on retrouve, à quelques occasions, des chansons possédant une translittération adéquate. Dans le texte *J'ai rencontré l'homme de ma vie* de Luc Plamondon, on retranscrit fidèlement l'interprétation de Diane Dufresne. Ainsi, le troisième vers s'écrit : *Wo-o-o-o aujourd'hui*. Que l'on chante *je suis en amou-ou-ou-re* ou *son cœur-e mutilé (Depuis une heure)*, il faut transcrire les lettres ou les syllabes qu'on ne trouvera pas

normalement dans l'orthographe du mot. Par conséquent, comme l'indique la deuxième loi de translittération de Gagné et Poulin, il faut rattacher par un trait d'union, pour mettre en relief, toute lettre ou syllabe ajoutée à la fin d'un mot et qui va à l'encontre des données de la syntaxe et de la grammaire. Par conséquent, lorsque Ginette Reno interprète *Laissez-moi rev'nir sur terre*¹⁰ (texte de Luc Plamondon), on aurait dû transcrire les vers suivants de la sorte : *Laissez-moi rev'nir sur terr-è-è-erre* ou *J'étais sortie prendre l'air-ai-ai-air*, car c'est ainsi qu'elle les chante.

La troisième loi exige que « toute lettre qui produit une liaison qui n'est pas conforme aux règles de la langue savante se rattache au mot qu'elle affecte par un trait d'union¹¹. » Je cite, à titre d'exemple, ce vers du volet « création » :

On peut encor' fair' t-un sauvetage (Madame Dupont)

La quatrième loi stipule que « toute lettre ou syllabe ajoutée au milieu d'un mot, de même que tout mot dont l'emploi contrevient à l'usage habituel dans la langue savante sont reproduits en caractères italiques¹² » :

¹⁰ Ginette Reno, *La chanteuse*, Disques Melon-miel, 1995.

¹¹ Gagné, Poulin, *op cit.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 10.

Ell' m'a dit : « *marci*, à [la] revoyure » (La couenne dure)
 Comm' l'a *faite* Lis' Paquett' pis sa grand' chum Pierrette (Peu importe
 les mots)¹³

J'ai volontairement écrit « faite » de cette manière pour que soit prononcé le « e ». Il est évident, qu'en fonction du niveau de langue utilisé dans une chanson, qu'il soit populaire ou familier, que l'on dérogera souvent à l'usage habituel et normatif de la langue et, qu'ainsi, plusieurs lettres ou mots porteront des caractères italiques.

La cinquième loi veut que le résultat de la fusion de deux mots ou plus s'écrive en un seul mot avec l'utilisation des apostrophes :

Là ça march' p'us, j'm'r'trouv' tout seul (Ma josephité)

*J't'avais-t-i' point dit que j'te chanterais la Sagouine (Peu importe les
 mots)*

Enfin, la sixième loi mentionne que les lettres non dites, non prononcées ou non chantées, mais qui font partie du mot original et dont la présence permet de reconnaître plus facilement le mot, doivent être réécrites entre crochets :

¹³ Il faut prendre note que tous les exemples donnés sont écrits en italiques. Pour faire valoir la quatrième loi de translittération, lorsqu'il y a lieu, l'exemple apparaît en caractères réguliers et les mots contrevenant à l'usage habituel sont marqués en italiques.

Sur un cahier ou à [la] télé (L'athlète)

Mais chus sûr qu'mêm' dans crass', chacun [a] droit au bonheur (Peu importe les mots)

Lorsque cela est nécessaire, pour certains mots dont on a élidé le « e » final et la consonne précédant ce « e », il est bon que cette consonne soit mise entre crochets, afin de préserver l'identification du vocable. Dans *Depuis une heure*, le vers *Flairant l'omb[r]' du vautour*, le « r » du mot « ombre » n'est pas prononcé à cause de l'élision du « e » ; mais si on ne l'indique pas, il pourrait s'avérer difficile de reconnaître le substantif. La même chose s'applique dans le texte *Secret*. En restituant entre crochets la lettre « r » du mot « être » dans *À tous ses proch's l'êt[r]' tant aimé?*, cela en facilite la lecture.

Bref, il est certain que toutes ces lois permettront une meilleure lecture de la chanson si, au demeurant, le récepteur s'avère un spécialiste intéressé à la chose. Car, il s'agit, pour la plupart des lois, d'un codage de type savant, peu à la portée du premier venu. Advenant le cas, par exemple, d'une chanson au registre populaire, truffée de mots non conformes à la langue savante, aux mots amputés de lettres et de syllabes, le commun des mortels s'y perdrait rapidement à tenter de bien

transcrire ce texte, et même de seulement le lire. Pourtant, ces lois sont primordiales afin de bien représenter les marques de l'oralité propres à la chanson.

Pour rendre plus accessible une translittération exacte des chansons et aussi offrir une plus large diffusion de ces procédés, c'est-à-dire en arriver à transcrire plus fidèlement (peut-être pas parfaitement) le texte dans les livrets de disque et aussi dans les recueils de chansons, je favoriserais une utilisation simplifiée de codes, principalement l'apostrophe dans le cas de toutes les élisions, ce qui permet à l'auteur une transcription facilitée et à l'apprenti une lecture appropriée. Dans quelques-uns de mes textes, quand la langue est plus familière, je n'ai pas reproduit en italiques les écarts par rapport à la langue savante. Ainsi, « chus » (pour je suis) et « pis » (pour puis) ont été écrits dans le même caractère que le texte en entier. Dans le même ordre d'idée, il n'est pas facile de bien transcrire le pronom personnel « il » lorsque la consonne n'est pas prononcée. Si on laisse uniquement la lettre « i » suivie de l'apostrophe, ce ne sera pas facile à lire : « l' ». Ainsi, dans mon texte *P'tit il*, pour remplacer le « il », j'ai préféré la lettre « Y » (*Y_ est beau, y_ est fin, c'est l'insouciance*).

Je donne un autre exemple, qui peut sembler anodin, mais qui a néanmoins de l'importance. À la télévision, on peut voir l'émission *La Fureur*, jeu inspiré du « Karaoké » où les participants, le public en studio et les téléspectateurs peuvent chanter tous en chœur, puisque les paroles de la chanson sont affichées à l'écran. Très souvent, l'absence de translittération cause de sérieux ennuis aux participants qui perdent le rythme de la chanson. Et moi, comme auditeur, j'ai aussi fréquemment du mal à suivre le tempo, à cause de la mauvaise transcription du texte. Dans ces cas, sans recourir à l'italique, aux crochets et aux traits d'union, si seulement tout ce qui est élidé était marqué de l'apostrophe, ce serait déjà beaucoup pour aider à la lecture du texte. En d'autres mots, je crois que ces lois, d'une grande richesse, devraient servir au plus grand nombre plutôt qu'à un nombre restreint de chercheurs.

3- Cas ambigu

Il arrive que des mots constitués de voyelles, normalement « insoudables », se voient lier. Dans *Y a les mots*¹⁴ de Christian Péloquin, Francine Raymond chante *J'entends des enfants jouer dans la ruelle* en prononçant clairement le mot « ruelle » d'une seule syllabe plutôt de le séparer en ru/elle.

¹⁴ Francine Raymond, *Les années lumières*, St-Calixte, Les Productions Deauville, 1993.

C'est aussi le cas du texte *Le ciel se marie avec la mer* de Jacques Blanchet. Ce dernier, pour préserver le rythme ternaire 3-3-3- du vers, chantera le « e » normalement caduc du futur simple de « marierons » dans *Que demain nous nous mari-e-rons*. On sait qu'autrefois tous les « e » étaient prononcés et qu'il s'agit d'une forme archaïque. Il n'en demeure pas moins que, pour une écoute contemporaine, cette prononciation du « e » surprend et agace à la fois.

Si le compte des syllabes s'appuie d'abord et avant tout sur la règle du « e » caduc, il faut aussi prendre en considération le cas des voyelles qui se succèdent. On les appelle parfois diphtongues parce qu'elles produisent une variation de son lorsqu'elles sont articulées, ce qui entraîne souvent la réduction d'une des voyelles à l'état de semi-consonne. Dans le cas où deux voyelles se suivent, on a l'alternative suivante : ou bien on les prononce toutes les deux, ce qui fragmente alors la syllabe et produit ce qu'on appelle une diérèse; ou encore, on fait l'inverse : on prononce les deux voyelles contiguës pour ne former qu'une seule syllabe. En rapprochant ainsi ces voyelles, on pratique une synérèse. Il y a aussi ces deux voyelles autres que le « e » caduc qui se rencontrent. Chaque élément vocalique est prononcé et compte pour une syllabe. On parle alors d'un hiatus.

En chanson, que fait-on de ces voyelles qui se suivent? Comme en poésie, le parolier ne respecte plus les règles anciennes qui étaient fondées sur l'étymologie. L'origine des mots montre comment le verbe *fier* (une diérèse) se prononce différemment de l'adjectif *fier* (synérèse). Comme l'explique Mazaleyrat, le verbe *fier* vient de *fidare*, et la contiguïté des voyelles, de la chute de la consonne. L'adjectif *fier* provient du latin *ferum* et le voisinage des voyelles résulte d'une diphtongaison¹⁵. Dorénavant, l'auteur ne voit plus l'intérêt de remonter à la source. Il se laisse plutôt naviguer allègrement sur les eaux impétueuses de la langue, celle de tous les jours, en usage, là où les synérèses occupent tout l'espace, écrasant au passage les voyelles contiguës, les soudant ensemble; souvent l'une d'elles, n'y résistant pas, se fait assimiler par une consonne pour devenir une semi-consonne. Ainsi, Michel Rivard dans *Je voudrais voir la mer* respecte la diérèse originelle lorsqu'il chante *Et dé/fi/er la mort* pendant que Gille Vigneault pratique une synérèse en chantant *Qui va ma/rier sa fille* (*Les gens de mon pays*).

La tentation est forte pour l'interprète de dire le plus de mots possible avec le moins de syllabes. Pour ce faire, il lui faut éliminer les « e » et aussi couler les voyelles ensemble et ce, quels que soient le niveau de langue et la richesse du vocabulaire. Mazaleyrat voit les choses d'un autre œil, pour ne pas dire d'une autre oreille. Plus « un mot est usuel et familier, affirme-t-il, plus il est sensible aux tentations de la synérèse; plus

¹⁵ Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, p. 47.

il paraît noble ou savant, moins elles ont de prise sur lui¹⁶. » Mais ce qui importe, en chanson moderne, c'est de rejoindre le plus de gens possible et non de paraître le plus savant. Or, pour les besoins du compositeur en manque d'une syllabe pour ajuster à sa musique, l'auteur scindera plutôt des syllabes et pratiquera une diérèse.

Ainsi dans *La complainte du phoque en Alaska*, Michel Rivard chante : *qui est assis sur la glace*, « qui est » est chanté en une seule syllabe. Paul Piché fait la même chose dans *Heureux d'un printemps* avec : *au prix [de] c'qui est l'chauffage*, il lie ensemble « qui est » pour ne les prononcer qu'en une syllabe diphtonguée. Dans mon texte, *Madame Dupont*, j'écris délibérément, pour maintenir le rythme octosyllabique : *De tous ses plis qui ornaient son front?*; les mots « qui ornaient » sont dits en deux syllabes au lieu de trois normalement.

Nous l'avons vu, les textes de chansons regorgent de synérèses. Cependant, que fait-on de ces voyelles qui se suivent sur deux mots, à l'intérieur du même vers, et qui se lient? Peut-on alors parler de synérèse interne? On peut se poser la question. Deux mots qui se suivent, l'un finissant avec une voyelle et l'autre commençant par une voyelle, demandent normalement une prononciation distincte de ces voyelles, tel un hiatus. Ça ne se passe pas toujours ainsi en chanson. On y pratique parfois une forme d'enjambement euphonique entre certaines voyelles où

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

l'une est assimilée pour se muer en semi-consonne. Les phonéticiens parlent alors de la semi-consonantisation des voyelles dites fermées du français, soit le « i », le « u » et le « ou ».

J'ai constaté que ce phénomène se produit fréquemment en chanson et il apparaît également dans mes textes. Mais le problème auquel je faisais face était de bien transcrire ce phénomène. Je ne savais malheureusement pas comment le faire puisqu'aucune des lois actuelles ne traitait de cette situation. D'autant plus qu'en certaines occasions, on peut se demander si on prononce séparément ces voyelles pour pratiquer un hiatus (sur deux mots successifs) ou une diérèse (à l'intérieur du même mot) ou si on les lie pour faire la semi-consonantisation d'une voyelle (synérèse). En fonction de la structure métrique, cela pouvait s'avérer embêtant.

Pour pallier cette lacune, j'ai donc décidé de proposer d'ajouter une septième loi de translittération. Je la formule en ces termes : lorsque deux mots successifs se joignent en créant la semi-consonantisation d'une des voyelles pour former une synérèse, il importe de le signaler par ce symbole de liaison : $_$. Et lorsque les deux voyelles sont prononcées formant ainsi une diérèse, on l'indique par une barre oblique. Dans les deux cas, il faut se référer à l'usage courant et à la structure rythmique des vers environnants pour marquer ces voyelles qui s'unissent ou non. Il

faut le faire simplement lorsque cela s'avère nécessaire en suivant la logique du rythme inculqué.

Ainsi, dans mon texte *Madame Dupont*, comme tout le texte est écrit en octosyllabes, pour préserver ce rythme, il importe de lier les mots successifs ayant des voyelles contiguës : *De tous ses plis qui_omaient son front?* (vers 29); *Qui_ est passé par le labourage* (vers 33). De même, au vers 10 du texte *L'athlète*, encore en octosyllabes, on a : *Ça l'air qu'il faut p'us trop s'y fier*, on comprend que le verbe *fier* va se prononcer telle une synérèse pour maintenir le rythme des huit syllabes, il n'est pas nécessaire de l'identifier par un symbole entre les deux voyelles. Par contre, dans le même texte (aux vers 20 et 24) : *Sa carri/ère est éphémère* et *Car sa phobie est civi/ère*, dans chaque cas, les mots « carrière » et « civière » seront prononcés en trois syllabes, il y aura donc division au niveau des voyelles et la barre oblique indique cette séparation.

Ce qui compte, c'est la scansion du vers et sa structure rythmique. Et, on l'a vu, toutes ces divisions ou ces unions vocaliques contribuent grandement à assurer son rythme. Il est certes plus facile à juger de ces effets en chanson, puisque nous disposons du document sonore, que dans le vers libre où il faut s'appuyer sur le contexte et évaluer toutes les

possibilités de scansion en raison d'éventuelles diérèses et synérèses. Mais encore faut-il bien saisir la scansion et le contexte pour en arriver à bien transcrire.

Il est important de mentionner que, pour illustrer ces lois de la translittération, j'ai choisi, parmi mes textes, ceux dont le niveau de langue est familier ou populaire. C'est dire que ces règles de transcription ne s'appliquent que pour marquer ces écarts de langue en vertu des lois traditionnelles de la versification française qui, elle, est syllabique. Ces écarts linguistiques s'avèrent des marques propres à l'oralité : élisions, mauvaises liaisons, fusion ou division de voyelles, etc. Et qui plus est, nous pouvons constater que la chanson a souvent recours à ces registres, d'où l'importance de bien transcrire les textes de chanson.

Il est d'autant plus primordial de mettre en pratique les lois de la translittération que la chanson est une performance orale où l'interprète jouit de la liberté de pouvoir modifier sa diction, de reconstruire sa voix et ses mots ; dans un système de versification syllabique, comme l'écrit Zumthor, « la voix ne peut que l'assouplir [le système] en en forçant la règle sur quelque point particulier. C'est ainsi que, dans les langues à versification syllabique rigoureuse, les poèmes oraux comportent souvent des vers hyper- ou hypomètres ¹⁷ », c'est-à-dire que certaines syllabes se

¹⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 172.

retrouvent au-delà ou en deçà de la mesure normale du vers, eu égard aux autres vers.

Il arrive souvent qu'on retrouve (nous ne parlons pas ici de translittération mais bien de simple reproduction littérale d'un texte) des erreurs de textes qui apparaissent dans les livrets de disque. Paul Pagé, réalisateur de nombreux disques clés au Québec, m'a expliqué, dans un entretien privé, que très souvent, l'impression de ces livrets se faisait avant que le travail en studio ne soit terminé. Et l'interprète, s'il est aussi l'auteur des textes, peut décider d'apporter des changements à son texte, lesquels n'apparaîtront pas dans la pochette, ce qui justifie parfois des mots, même des bouts de phrases complètement transformés.

Donnons un autre exemple d'improvisation, mais en performance cette fois. Si l'interprète est aussi auteur-compositeur, il « jouit de la liberté de retoucher son texte sans cesse, comme le montre la pratique des chansonniers ¹⁸ ». Il est en plein contrôle de son chant. Il peut varier son interprétation, y ajouter certains sons, en supprimer d'autres, prolonger ou écourter certaines syllabes, transformer six syllabes en neuf ou le contraire, au gré de ses émotions de l'instant. Et si, de surcroît, avec ses musiciens, il se met à « jammer », on peut alors assister à des variantes d'interprétations surprenantes. D'où la nécessité de bien transcrire le texte tel qu'il est interprété ou de la manière dont il sera chanté.

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

CONCLUSION

La chanson est un art qui n'existe que dans la mesure -et cela va de soi- où il est pratiqué à l'oral. Dans mon étude, je me suis attardé au texte, tout en sachant fort bien qu'en l'amputant de sa musique et de son interprétation, il s'en trouvera fort diminué. J'affirme cela sans vouloir dénigrer d'aucune manière les paroles de la chanson. Bien au contraire, il nous a été donné de constater que le discours d'une chanson peut s'avérer pluridimensionnel. Il est une sorte de texte d'accueil où fantaisie, flagornerie, grivoiserie, dramaturgie, poésie, idéologie, récit et tutti quanti s'y sont établis. Tant mieux. C'est en étant aussi accueillante que la chanson a pu s'épanouir.

S'il est difficile de bien définir les genres littéraires, à plus forte raison, il est ardu de déterminer à quel genre la chanson appartient. On retiendra qu'une forme non classée va souvent s'associer au genre avec lequel elle partage le plus de caractéristiques. La chanson, à ce compte, parce qu'elle entretient avec le poème plusieurs marques formelles dont le vers, la strophe, le rythme et l'image, appartiendrait, comme on l'a vu avec Hamburger, au genre lyrique, parce qu'elle est aussi très subjective et non fictionnelle. Toutefois, si on s'attardait au discours de la chanson, nul

doute que celle qui est dite narrative entretiendrait des liens avec le genre narratif, et que ce serait la même chose avec le texte dramatique.

Outre son appartenance à un genre, il est aussi difficile d'établir une classification de la chanson. Fréquemment, c'est le style musical, et non le texte, qui va désigner de manière plus précise la chanson. On parle plus souvent d'une chanson rock, d'une chanson country ou d'une chanson folk. Quant au texte de chanson, il se verra associer à sa « dominante ». On pourra dire qu'il est poétique, narratif, dramatique, « essayiste » ou même fantaisiste, ce qui inclut le comique. Il n'en demeure pas moins que la chanson est souvent occultée. Du poème, on dira qu'il est art majeur tandis que la chanson porte l'étiquette de mineure. Certes, les deux s'opposent, le premier étant fait surtout pour être lu et la seconde entendue. Le public touché est aussi fort différent.

Lors de la quinzième édition du Festival international de la poésie de Trois-Rivières, j'ai eu l'occasion d'assister à plusieurs séances de lectures de poèmes. Ce que j'en ai retiré? Je peux affirmer que je préfère me faire réciter la poésie et l'entendre que d'en faire la lecture. Quoi de mieux que la voix pour insuffler la vie aux mots, pour donner le rythme de la phrase et marquer les inflexions nécessaires? Le poème prend alors littéralement vie et tout le sens qui lui revient.

Mais ces occasions sont trop rares. En leur absence, il faut lire la poésie. Ce qui n'est guère facile. « Peu de gens vont l'aborder de la façon dont ils abordent un roman ou un essai, explique François Dumont. Elle s'intègre moins à la vie quotidienne des gens¹. » Et de la part du lecteur, elle demande un travail actif. Il met souvent des efforts pour tenter de décoder ce langage si particulier. En fait, est-ce vraiment nécessaire? Je crois qu'on ne devrait pas chercher à comprendre la poésie, qu'il suffit de s'imprégner de l'atmosphère et des sentiments qui s'y dégagent, même si on en lit rarement. Pierre Foglia compare cette lecture à de l'eau-de-vie qu'il faut consommer « à toutes petites lampées. On sort la bouteille quand la visite est partie. L'eau-de-vie du silence.² »

On sait que l'être humain a bien longtemps chanté avant d'écrire. Par conséquent, avant d'être reléguée à l'écrit, la poésie était dite, entendue, et souvent accompagnée d'un instrument de musique, où le poète psalmodiait ses vers. À quelques occasions, lors des soirées de poésie dont j'ai parlé, des poètes ont chanté leurs poèmes. Parfois, *a capella*, d'autres fois, sur la mélodie d'une guitare ou d'un piano. Patrice Desbiens³, sur des airs de René Lussier, récite de cette manière ses vers. Liée ainsi à la musique, la poésie devient plus accessible, s'ouvre à un plus grand public et y trouve de nouveaux adeptes. On n'a qu'à penser

¹ Cité par Alexandre Sirois, dans « La discrète » paru dans *La Presse*, 3 octobre 1999, page B1.

² Pierre Foglia, « Les états culturels », dans *La Presse*, 14 octobre 1999, p. A5.

³ On peut écouter ses poèmes sur le disque *Patrice Desbiens et les moyens du bord*, Ambiances Magnétiques, Montréal, 1999.

aux poèmes-chansons de Vigneault, de Ferland ou de Daniel Bélanger et à leur popularité, ou encore à tous ces textes de poètes illustres mis en musique.

Ce sont ces ressemblances et ces différences qu'il y a entre le poème et les paroles d'une chanson qui m'ont particulièrement intéressé. Nous avons vu que le système linguistique de la chanson se construit en vers, comme le poème, et que celui-ci s'articule sur la prosodie syllabique : le compte des syllabes et l'accentuation de ces syllabes. Les vers, en vertu de leurs coupes, leurs accents et leurs rimes, constituent un groupe métrique, rythmique et sonore, porteur et créateur de sens. Ils s'organisent ensuite en strophes, tant dans le poème que dans la chanson.

La chanson compte deux types de strophes : le refrain et le couplet. C'est le premier signe distinctif qu'elle entretient avec le poème. Composé d'éléments (variants ou non) qui sont répétés après les couplets ou disséminés à travers eux, le refrain présente plusieurs formes et est omniprésent en chanson. La forme la plus répandue et la plus connue est celle du refrain externe non varié. Nous avons vu que le refrain sert particulièrement à défaire le rythme, à interpeller le récepteur, à morceler la chanson en sous-groupes, facilitant ainsi la compréhension et la mémorisation. Certes, on retrouve également des répétitions au sein du

poème qui peuvent servir à briser le tempo, mais le refrain en chanson fait plus encore. Il représente un trait spécifique de l'oralité. Il sert à faire *chorus*. « Entonnons ensemble ce refrain » est la phrase type de grands rassemblements collectifs. C'est que le refrain invite tout le monde à participer au chant.

Si le refrain peut favoriser la mémorisation de la chanson et sa compréhension, il en est de même -et je crois que c'est sa grande qualité- pour la rime. Bien sûr, elle va aussi servir à associer le son et le sens, comme l'a montré Jakobson, à créer des échos parallèles, à projeter une impression d'attente, de correspondance entre les vers, à offrir des bornes, des points de repères fort importants pour l'auditeur, rendant ainsi beaucoup plus facile sa lecture et surtout sa mémorisation.

Dévalorisée comme d'autres formes orales, souffrant de la prospérité et du prestige de la littérature, graduellement délaissée par les poètes de l'écrit (pour devenir pratiquement absente du poème), la rime occupe toujours une place de choix au sein de la chanson. Les paroliers-rimeurs, par contre, manquent parfois de créativité, se contentent de faire rimer pour l'oreille (souvent bien pauvrement) et usent, à l'occasion d'homophonies qui sonnent comme du déjà vu, ce qui donne lieu à des clichés.

Si la rime et les jeux de sonorités font partie des figures de mots, nous avons vu aussi qu'il y avait, dans le poème comme dans la chanson, des figures de pensée. On se sert de ces figures afin d'accéder à un niveau autre du langage, pour exprimer des idées et des sentiments. Et le parolier, comme le poète, est toujours à l'affût de quelque chose pour transformer le langage en virtualité et créer de nouvelles images. Mais il se fait souvent prendre au piège des figures qui, avec le temps, ont vieilli et sont devenues banales, clichés.

Les expressions qui se voient connoter de clichés se veulent représentatives du milieu qui se les approprie et les fait circuler, a-t-on vu avec Amossy et Rosen⁴. La chanson est un discours populaire, « populaire » non pas au sens dévalorisant qu'on lui attribue souvent, mais plutôt dans la mesure où la chanson vise à rejoindre le plus grand nombre. Pour ce faire, elle utilise la langue familière ou la langue populaire, qui contiennent, elles aussi, leur lot d'expressions, mais qui à force d'itérations, sont devenues communes. Ces tropes n'ont aucune valeur dépréciative (habituellement associée au cliché) pour le récepteur. Elles sont plutôt réconfortantes, apaisantes même, puisqu'elles sont plus faciles à décoder. Et il arrive parfois, en entendant les paroles d'une chanson, qu'on puisse devancer l'interprète dans son chant, anticipant l'image à venir, ce qui montre bien l'importance de la lisibilité du texte,

⁴ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, p. 9.

traduit sur le plan de l'oralité par le biais de l'horizon d'attente de l'auditeur.

Puisqu'il est question d'anticipation, mentionnons aussi l'occurrence de rimes-clichés, surtout en ce qui a trait aux rimes du refrain. Ainsi, on se retrouve dans l'expectative d'entendre rimer *mémoire* avec *armoire* ou *tiroir* (même si le genre rimique diffère). L'homophonie attendue de *doute* est fréquemment le substantif *route*. Dans l'attente d'une rime avec *amour*, plus personne n'est surpris d'entendre les mots *toujours* ou *jour*. C'est ce que fait Louise Forestier dans sa chanson *La Saisie* :

*Ne touchez pas à mes amours
Car c'est ma nuit, car c'est mes jours
Prenez tout et pour toujours (...)
Mais ne touchez pas à mes amours*⁵

Diane Tell fait aussi rimer *jour* avec *amour* quand elle écrit : *Je t'appellerais tous les jours (...) Je t'appellerais mon amour*⁶. Marjo n'y échappe pas non plus : *Amène-moé là où ça sent l'amour (...) Amène-moé là où ça meurt le jour*⁷.

Curieusement, pour l'auditeur, même si l'image ou la rime sont fréquemment ressassées, le sentiment d'appropriation chez lui est

⁵ « La saisie » de Louise Forestier, Roger Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, p. 273.

⁶ « Si j'étais un homme », *ibid.*, p. 278.

⁷ « Ailleurs », *ibid.*, p. 323.

d'autant plus grand, car il se reconnaît dans l'histoire du chanteur, il a l'impression d'être compris et de vivre une communication réciproque. Il partage avec l'interprète les mêmes mots et a envie de chanter avec lui. En dépit du refrain et des rimes pour l'aider à mémoriser, l'auditeur va souvent se référer au livret accompagnant le disque ou consulter un recueil de chansons. Pour l'aider à bien suivre le rythme de son artiste préféré, il faut en cela que le texte soit « translittéré ».

Nous avons vu les sept lois de la translittération, et je ne les reprendrai pas une à une. Je rappellerai simplement que celles-ci visent à transcrire fidèlement le texte tel qu'il est chanté et sont essentielles pour faire une lecture juste d'un texte de chanson. Dans la première partie de mon étude, je me demandais si la seule lecture des paroles d'une chanson (sans savoir la nature du texte), isolées de leur musique et privées de leur voix, permettrait d'identifier qu'il s'agit bien d'une chanson. Si le texte est bien « translittéré », qu'il porte en lui les marques de l'oralité : niveau de langue, nombreuses élisions, mauvaises liaisons, enchaînement euphonique, prononciation erronée, etc., je crois qu'on pourra, sans trop de difficulté, reconnaître qu'on est en présence d'une chanson. Et je ne parle pas de la récurrence, des effets de répétition, de la présence d'un refrain, des rimes, etc. Les textes que j'ai écrits portent toutes ces marques. Ils ont été « translittérés » avec soin, selon le rythme que je voulais bien leur attribuer. La majorité possède une forme de refrain et

est fortement rimée. Et, bien entendu, moi-même, je n'ai pu échapper au piège des clichés⁸.

Comme auditeur, si j'avais un souhait à formuler, ce serait le suivant : sans avoir à utiliser tous les codes pour marquer les écarts par rapport à la norme, je suis persuadé que, si on arrivait seulement à bien noter, ne serait-ce que l'élision du « e », on pourrait dès lors mieux reconnaître le texte d'une chanson et grandement faciliter sa lecture.

Nous avons vu que la chanson porte les traits formels du poème et ce malgré quelques dissemblances. Nous avons aussi constaté qu'une chanson bien « translittérée » offre au récepteur des points de repères indéniables dans le décodage qu'il en fait. Je termine en me posant une question. Quelle est l'importance qu'accordent les professionnels dans le fait de bien transcrire le texte d'une chanson? Ils se préoccupent davantage de bien gérer le produit que la chanson est devenue au sein d'une immense industrie de consommation. Les producteurs semblent souffrir de mégalomanie hypertrophiée due à un virus contracté chez l'oncle Sam.

Depuis que ces magnats en sont atteints, la chanson s'est considérablement affaiblie. Son verbe en est même devenu trop souvent

⁸ Dans le texte *Secret* : *On a tous en nous un jardin* et *Après la pluie, vient le beau temps* ; « tiroir » rime avec « mémoire » dans *Plus longue que la vie*.

insipide, fade, voire indigeste. Sa mélodie manque aussi d'originalité; sa musique est violente et stéréotypée. Et c'est sans parler de sa voix, plutôt incertaine et chevrotante, fortement maquillée par les effets des studios où on l'enregistre. De fait, la principale préoccupation de son interprète (au rôle pourtant primordial) n'est pas de bien chanter, mais plutôt de bien paraître sur une scène ou à l'écran. Son image fardée et aguichante affiche un tel érotisme balourd et une telle anémie que c'en est triste à regarder et encore pire à entendre. De toute façon, ces nouvelles stars n'ont cure de leurs présumés talents. La pérennité de leur carrière rivalise davantage avec la durée de vie de cet insecte nommé éphémère. Tout ce qui compte, pour elles comme pour les gérants, imprésarios et producteurs, c'est le succès. Et celui-ci se mesure en dollars sur une échelle dite économique. Tout cela pour que la chanson réponde aux exigences d'une industrie dont elle fait maintenant partie intégrante. Sa nouvelle identité est maintenant « business » et elle habite dorénavant dans le monde du showbiz, sur la planète « américaine ». Inquiétant! Dès lors, on ne fait plus de la « vraie » chanson, on se contente d'en fabriquer une qui s'avère très diluée. Marie-Claire Séguin s'inquiète également de la situation :

Une chanson, c'est facile à faire, déclare-t-elle, n'importe qui peut faire de la chanson. Oui, tu peux faire trois, quatre rimes puis chanter, et le plus choquant de l'affaire, c'est qu'il y en a qui ont du succès avec ça... mais ça distorsionne le produit. L'industrie de la chanson, souvent, déconnecte le jeune de ce qu'est une chanson ou de ce que ça devrait être. Mais une chanson, c'est un travail, c'est la rencontre entre une rigueur, une intelligence et une liberté. La

chanson, c'est d'en arriver à un essentiel tellement précis... d'horloger. En même temps, ça prend un souffle fou, capable des grands élans... La chanson, c'est une maîtrise, un art.⁹

En ce qui me concerne, je ne prétends aucunement maîtriser l'écriture de chanson, mais je sais qu'il faut redoubler d'ardeur et de rigueur dans l'écriture de ce texte qui nécessite concision de style et précision de pensée. Il n'est pas aisé de décrire, d'exprimer en peu d'espace, avec un minimum de mots et avec justesse, une émotion. Selon moi, le texte demeure le noyau central d'une chanson.

On sait que les paroles peuvent emprunter divers registres, du populaire au poétique, en passant par l'hermétique, mais on sait aussi que la chanson, étant plurielle, peut très bien s'en accommoder puisqu'elle vise à rejoindre le plus grand nombre et c'est principalement ce qui m'intéresse. D'ailleurs, la plupart des chansons que j'ai écrites possèdent un ton populaire, des images accessibles et un vocabulaire à la portée du commun des mortels. Je pense, comme Gérard de Nerval, qui fut l'un des premiers poètes à s'intéresser à la chanson populaire, que le paysan, qui n'a pas les moyens nécessaires pour versifier ses vers selon les règles de l'art, possède des mots et des expressions, dits dans une langue parfois châtiée, qui ont autant de valeur que ceux du poète reconnu :

⁹ Extrait tiré d'une rencontre avec Marie-Claire Séguin, le 27 octobre 1999, et reproduit avec la permission de celle-ci.

On n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe; la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe, est bien la nôtre, à quelques élisions près, avec des tournures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisie, mais elle porte un cachet d'ignorance qui révolte l'homme du monde, bien plus que ne fait le patois. Pourtant ce langage a ses règles, ou du moins ses habitudes régulières.¹⁰

J'ai ainsi voulu écrire des chansons qui soient accessibles au plus grand nombre de personnes, en respectant les règles propres au langage parlé par ces gens-là. L'écriture ne s'est toutefois pas faite sans heurts. En voulant donner à mes textes une métrique régulière (pour faciliter la mise en musique), je me suis souvent imposé des contraintes qui, je l'avoue, ont peut-être eu parfois l'effet d'un carcan. Ainsi, pour préserver le rythme et maintenir la rime, il m'est arrivé de créer des inversions, de pratiquer des ellipses et de devoir élider volontairement des éléments vocaliques.

Bref, mes textes contiennent les mêmes traits que le poème. Ils sont tous versifiés et possèdent une structure carrée, et dans la majorité des cas, ils comptent un refrain rimé qui joue un rôle mnémonique. Et puisqu'ils ont tous été soumis aux règles de la translittération, laquelle consiste à transcrire fidèlement le texte tel qu'il est chanté, je crois que cela peut induire le récepteur à une lecture différente.

¹⁰ Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris, SÉDES, 1970, p. 67.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles consacrés à la chanson

- AMONT, Marcel, *Une chanson. Qu'y a-t-il à l'intérieur d'une chanson?*, Paris, Seuil, 1994, 390 p.
- BAILLARGEON, Richard et Christian CÔTÉ, *Destination Ragou : Une histoire de la musique populaire au Québec*, Montréal, Triptyque, 1991, 179 p.
- BEAUMONT-JAMES, Colette, « Analyse sémantique du mot chanson », *Cahiers de lexicologie*, vol.. 67, no 2, 1995, p. 163-192.
- BÉGIN, Denis et COLL., *Comprendre la chanson québécoise*, Rimouski, Greme, 1993, 440 p.
- CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981, 153 p.
- CALVET, Louis-Jean, « La chanson comme métissage », *Vibrations*, no 1, avril 1985, p. 71-80.
- CHAMBERLAND, Roger et André GAULIN, *La chanson québécoise. De la Bolduc à aujourd'hui*, Québec, Nuit blanche, 1994, 593 p.
- CHARPENTREAU, Jacques et France VERNILLAT, *La chanson française*. Collection Que sais-je?, Paris, PUF, 1971, 128 p.
- GAGNÉ, Marc, *Écriture de la chanson (FRN-19061)*, notes de cours, Université Laval.
- GAGNÉ, Marc et Monique POULIN, *Chantons la chanson*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1985, 398 p.
- GERVAIS, André, *Sas : essais*, Montréal, Triptyque, 1994, 292 p.
- GIROUX, Robert et COLL., *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, 249 p.
- GIROUX, Robert et COLL., *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, 213 p.

GIROUX, Robert, Constance HAVARD et Rock LAPALME, *Le guide de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, Collection Les guides culturels Syros, 1991, 179 p.

JULIEN, Jacques, « Essai de typologie de la chanson populaire », dans *Les aires de la chanson québécoise*, Montréal, Triptyque, 1984, p. 75-91.

Roy, Bruno, *Chanson québécoise : dimension manifestaire et manifestation(s) (1960-1980)*, Sherbrooke, Thèse de doctorat, 1992, 362 p.

Ouvrages consacrés à la poésie

ARAGON, Louis, *Les yeux d'Elsa suivi de La Diane française*, Paris, Seghers, 1968, 254 p.

ARAGON, Louis, *Le Crève-cœur / Le Nouveau Crève-cœur*, Paris, Poésie/Gallimard, 1980, 187 p.

CAMPA, Laurence, *La poétique de la poésie*, Paris, SEDES, 1998, 191 p.

DELAS, Daniel et COLL., *Aimer/enseigner la poésie*, Paris, Syros Alternatives, 1990, 265 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, 158 p.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1973, 510 p.

MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin, Collection U2, 1990, 232 p.

NAYROLLES, Françoise, *Pour étudier un poème*, Paris, Hatier, Collection Profil pratique, 1996, 80 p.

NERVAL, Gérard de, *Sylvie*, Paris, SEDES, 1970, 192 p.

VANNIER, Gilles, *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*, Mayenne, Éditions Champ Vallon, Collection Champ Poétique, 1993, 164 p.

ZIMMERMANN, Eléonore M., *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul Verlaine*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, 351 p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.

Ouvrages consacrés aux genres littéraires

- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1992, 175 p.
- DELCROIX, Maurice et COLL., *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*. Paris, Duculot, 1995, 391 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1982, 470 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1986, 312 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1989, 185 p.
- STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, Collection Les topos, 1997, 122 p.

Ouvrages de stylistique et de rhétorique

- AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les discours du cliché*, Paris, CDU et SEDES, 1982, 152 p.
- DE BEAUMARCHAIS, J.-P. et al., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 4 tomes, 1984, 2875 p..
- REY, Alain et Sophie CHANTREAU, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Les usuels du Robert, 1997, 1087p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 365 p.
- ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, Collection Les Topos, 1998, 128 p.

Articles de journaux

- SIROIS, Alexandre, « La discrète » *La Presse*, 3 octobre 1999, p. B1.
- FOGLIA, Pierre, « Les états culturels », *La Presse*, 14 octobre 1999, p. A5.

ANNEXE 1 : L'ESCALIER – VERSION DU DISQUE

1. Juste avant d'fermer la porte
2. J'me d'mandais c'que j'oubliais
3. J'ai touché à toutes mes poches
4. Pour comprendre que c'qui m'manquait
5. C'était ni ma guitare
6. Ni un quelconque médicament
7. Pour soulager quelque souffrance
8. Ou pour faire passer le temps
9. Pis tout au long de l'escalier
10. Que j'ai descendu lentement
11. Parce que sans raison j'aurais r'monté
12. Parce que sans raison j'allais devant
13. J'étais tout à l'envers
14. Parce que c'qui m'manquait
15. C'tait pâr en dedans
16. J'me sentais seul comme une rivière
17. Abandonnée par des enfants

18. Et pis le temps prenait son temps
19. Prenait le mien sur son chemin
20. Sans s'arrêter, sans m'oublier
21. Sans oublier de m'essouffler
22. Y a pas longtemps j'étais petit
23. Me voilà jeune mais plutôt grand
24. Assez pour voir que l'on vieillit
25. Même en amour, même au printemps
26. Alors voilà je me décris
27. Dans une drôle de position
28. Les yeux pochés et le bedon
29. La bière sera pas la solution
30. J'aimerais plutôt que cette chanson
31. Puisque c'est de ma vie qu'il est question
32. Finisse un soir dans ma maison
33. Sur un bel air d'accordéon

34. Pis les enfants c'est pas vraiment méchant
35. Ça peut mal faire ou faire mal de temps en temps
36. Ça peut cracher, ça peut mentir, ça peut voler
37. Au fond, ça peut faire tout c'qu'on leur apprend

38. Mais une belle fin à cette chanson
39. M'impose de dire c'que j'aurais dit
40. Si j'avais pas changé d'avis
41. Sur le pourquoi de mes ennuis
42. Ben oui, j'allais pour me sauver
43. Vous dire comment faut être indépendant
44. Des sentiments de ceux qu'on aime
45. Pour sauver l'monde et ses problèmes
46. Qu'y fallait surtout pas pleurer
47. Qu'à l'autre chanson j'm'étais trompé
48. Comme si l'amour pouvait m'empêcher
49. De donner mon temps aux pauvres gens
50. Mais les héros c'est pas gratis
51. Ça s'trompe jamais, c't'indépendant
52. La gloire paye pour les sacrifices
53. Le pouvoir soulage leurs tourments
54. Mais oui, c'est vous qui auriez pleuré
55. Avec c'que j'aurais composé
56. C'est une manière de s'faire aimer
57. Quand ceux qu'on aime veulent pas marcher
58. J'les ai boudés, y ont pas mordu
59. J'les ai quittés, y ont pas bougé
60. J'me sus fait peur, j'me sus tordu
61. Quand j'ai compris chu r'venu
62. J'les ai boudés, y ont pas mordu
63. J'les ai quittés, y ont pas bougé
64. J'me sus fait peur, j'me sus tordu
65. Quand j'ai compris chu r'venu

66. Quand j'ai compris que j'faisais
67. Un très très grand détour
68. Pour aboutir seul dans un escalier
69. J'vous apprends rien quand j'dis
70. Qu'on est rien sans amour
71. Pour aider l'monde faut savoir être aimé
72. J'vous apprends rien quand j'dis
73. Qu'on est rien sans amour
74. Pour aider l'monde faut savoir être aimé.

Texte tiré du livret de *L'un et L'autre*, Audiogram, 1995.
(paroles et musique: Paul Piché)

Version modifiée du disque

ANNEXE 2 : L'ESCALIER – VERSION TRANSLITTÉRÉE

1. Juste avant d'fermer la porte
2. J'me d'mandais c'que j'oubliais
3. J'ai touché à **tout's** mes poches
4. Pour **comprend'** que c'qui m'manquait
5. C'était ni ma guitare
6. Ni un **quelconqu'** médicament
7. Pour soulager quelque souffrance
8. Ou pour **fair'** passer le temps
9. Pis tout au long de l'escalier
10. Que j'ai descendu lentement
11. Parce que sans raison j'aurais r'monté
12. Parce que sans raison j'allais devant
13. J'étais tout à l'envers
14. Parce que c'qui m'manquait
15. C'tait par en dedans
16. J'me sentais seul comme **un'** rivière
17. Abandonnée par des enfants

18. Et pis le temps prenait son temps
19. Prenait le mien sur son chemin
20. Sans s'arrêter, sans m'oublier
21. Sans oublier de m'essouffler
22. Y a pas longtemps j'étais petit
23. Me voilà **jeun'** mais plutôt grand
24. Assez pour voir que l'on vieillit
25. Même en amour, même au printemps
26. Alors voilà je me décris
27. Dans une **drôl'** de position
28. Les yeux pochés et le bedon
29. La **bièr'** sera pas la solution
30. J'aimerais plutôt que **cett'** chanson
31. Puisque c'est de ma vie **qu'il** est question
32. Finisse un soir dans ma maison
33. Sur un bel air d'accordéon

34. Pis les enfants c'est pas vraiment vraiment méchant
35. Ça peut mal faire ou **fair'** mal de temps en temps
36. Ça peut cracher, ça peut mentir, ça peut voler
37. Au fond, ça peut **fair'** tout c'qu'on leur apprend

38. Mais **un' bell'** fin à **cett'** chanson
39. **M'impos'** de **dir'** c'que j'aurais dit
40. Si j'avais pas changé d'avis
41. Sur le pourquoi de mes ennuis
42. Ben oui, j'allais pour me sauver
43. Vous **dir'** comment faut être indépendant
44. Des sentiments de ceux qu'on aime
45. Pour sauver l'monde et ses problèmes
46. Qu'y fallait surtout pas pleurer
47. Qu'à **l'aut'** chanson j'm'étais trompé
48. **Comm'** si l'amour pouvait m'empêcher
49. De donner mon temps aux pauvres gens
50. Mais les héros c'est pas gratis
51. Ça **s' tromp'** jamais, c't indépendant
52. La **gloir' pay'** pour les sacrifices
53. Le pouvoir **soulag'** leurs tourments
54. Mais oui, c'est vous qui _ auriez pleuré
55. Avec c' que j'aurais composé
56. C'est **un' manière'** de s'faire aimer
57. Quand ceux qu'on **aim' veul'nt** pas marcher
58. J'les ai boudés, y _ ont pas mordu
59. J'les ai quittés, y _ ont pas bougé
60. J'me **sus fait** peur, j'me **sus** tordu
61. Quand j'ai compris chu r'venu
62. J'les ai boudés, y _ ont pas mordu
63. J'les ai quittés, y _ ont pas bougé
64. J'me **sus fait** peur, j'me **sus** tordu
65. Quand j'ai compris chu r'venu
66. Quand j'ai compris que j'faisais
67. Un très très grand détour
68. Pour aboutir seul dans un escalier
69. J'vous apprends rien quand j'dis
70. Qu'on est rien sans amour
71. Pour aider **l'mond'** faut savoir être aimé
72. J'vous apprends rien quand j'dis
73. Qu'on est rien sans amour
74. Pour aider **l'mond'** faut savoir être aimé.

Texte tiré du livret de *L'un et L'autre*, Audiogram, 1995.
(paroles et musique: Paul Piché)

Version translittérée

ANNEXE 3 : INDEX DES CHANSONS CITÉES¹

Ailleurs (Marjo / J. Millaire, D. Hince, M. Lamothe, R. Belval) p. 151
Amère America (Luc de Larochellière) p. 105
Avant de m'assagir (Jean-Pierre Ferland) p. 98
Belle (Luc Plamondon / Richard Cocciante) p. 119
C'est dans les chansons (Marcel Lefebvre / Jean Lapointe) p. 1
Calvaire (La Chicane) p. 110
Cœur de rocker (Luc Plamondon / Julien Clerc) p. 97
En voyage (Claude Dubois) p. 104
Gens du pays (Gilles Vigneault / Gaston Rochon) p. 97
Hélène (Roch Voisine, S. Lessard / Roch Voisine) p. 104
Heureux d'un printemps (Paul Piché) p. 140
J'ai rencontré l'homme de ma vie (Luc Plamondon / François Cousineau / Diane Dufresne) p. 132
Je voudrais voir la mer (Michel Rivard / Sylvie Tremblay / Marc Pérusse) p. 139
L'escalier (Paul Piché) p. 129-131
La complainte du phoque en Alaska (Michel Rivard) p. 140
La saisie (Louise Forestier / François Dompierre) p. 151
Laissez-moi revenir sur terre (Luc Plamondon / Romano Musaramma / Ginette Reno) p. 133
Le bleu du ciel (Eddy Marnay / Color Me Badd / Mario Pelchat) p. 104
Le ciel se marie avec la mer (Jacques Blanchet) p. 138
Le fils de Superman (Luc Plamondon / Germain Gauthier) p. 95
Le Frigidaire (Georges Langford / Tex Lecor) p. 125
Le Privé (Michel Rivard) p. 108
Les gens de mon pays (Gilles Vigneault) p. 139
Notre-Dame de Paris (Luc Plamondon / Richard Cocciante) p. 119
Si j'étais un homme (Diane Tell) p. 151
Tassez-vous de d'là (Les Colocs) p. 104
Un beau grand bateau (Denise Boucher / Gerry Boulet) p. 100-104-105
Viens dans ma chambre (Marc Déry) p. 110
Y a les mots (Christian Pélouquin / Francine Raymond) p. 137

¹ Dans l'ordre, le nom de l'auteur, du compositeur et de l'interprète.